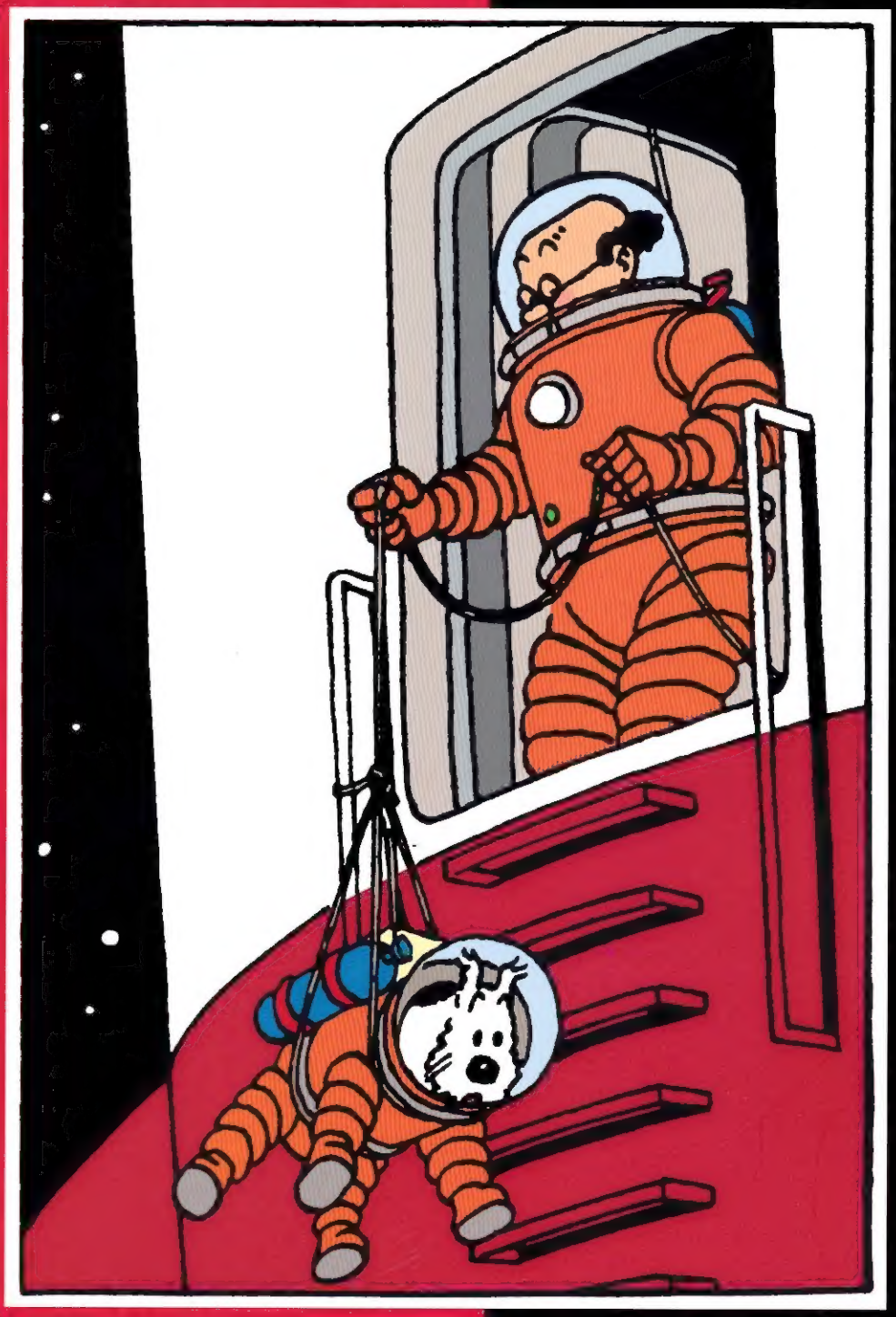
Hergé
au pays des Helvètes



Association Alpart
Les amis suisses de Tintin

6 | 2014

Sommaire

Éditorial : **En 2014, Tintin a le vent en houppe** 3

Focus

Réalité et fiction d'*On a marché sur la Lune* | Entretien avec Marc Atallah 4

Helveticana

La diffusion des albums de *Tintin* en Suisse (1) | Jean Rime 10

***Tintin et le pustaha*, plus helvète qu'il n'y paraît !** | Thierry Bourquin 14

Tintinanalyses

Pour une histoire médiatique de Tintin | Jean Rime 20

Tintin au pays des Catalans | Alfons Moliné 29

Piotr Szut, le jumeau magnifique | Christiane Gillièron Paléologue 34

Association

Eurêka ! 44

Les aventures d'Alpart | Francis A. Niquille 47

En route pour de nouvelles aventures ! 51

Impressum

Hergé au pays des Helvètes, N° 6, octobre 2014. ISSN 1662-2375

Éditeur : Association Alpart - Les amis suisses de Tintin (Bulle)

Directeur de la publication : Francis Antoine Niquille – **Rédacteur en chef :** Jean Rime

Graphisme : Stéphane Piller, Micrograph Création (Vaulruz) – **Impression :** To Print (Bulle)

Ont aussi contribué à ce numéro : Francis Luisier, Alberto Mastelli, Benoît Verley.

Tous nos remerciements vont à : David Baker, Viviane Brog, Vincent Denis, Eric Dafflon, Patrice Guérin, Jean-Michel Paccaud, Olivier Roche, l'association tintinophile catalane 1001, ainsi qu'aux nombreux particuliers et entreprises qui soutiennent l'association Alpart, et à travers elle cette publication.

Cette revue est distribuée exclusivement auprès des membres de l'association Alpart.

© Association Alpart 2014. © Hergé - Moulinsart 2014 pour toutes les illustrations extraites de l'œuvre d'Hergé. Autres crédits : Stanislas (p. 3) ; Thierry Bourquin et Van Leffe (p. 14-19) ; Guillemette Colomb (p. 47-50) ; Thierry Martinet / bédéMANIA (p. 51). Sauf indication contraire, les autres illustrations proviennent des archives et collections de l'association Alpart, de ses membres ou des auteurs.

En couverture : *On a marché sur la Lune*, p. 26 (détail de la case C1). © Hergé - Moulinsart 2014

En dernière page : *On a marché sur la Lune*, p. 30. © Hergé - Moulinsart 2014

Contact : Association Alpart, CP 520, CH – 1630 Bulle 1 – www.association-alpart.ch – contact@association-alpart.ch

20 ans ateliers cesa création enseignes sa Bulle

To Print L'impression numérique de qualité Bulle

IMMOFLOR agence immobilière Rougemont

Groupe Mutuel Assurances Versicherungen Assicurazioni Martigny

Fiduciaire Ruffieux S.A. Bulle

Hotel Helvetie Montreux

En 2014, Tintin a le vent en houppe

Si le 85e anniversaire de Tintin n'a pas en soi une très grande importance, pas plus que le 60e printemps d'*On a marché sur la Lune*, 2014 a néanmoins des parfums d'année charnière – on fait le bilan du passé et on regarde vers l'avenir. Tout a commencé en janvier: suite au buzz suscité quelques mois plus tôt par une petite phrase bien placée, un débat historique réunit Nick Rodwell, Benoît Peeters et Numa Sadoul à Angoulême. Pour la première fois depuis les années 1980, la question d'un nouvel album de Tintin est discutée sans tabou: sortie programmée, dit-on, à l'horizon 2052!... Quoi qu'on en pense, boutade ou non, un tel changement de discours marque le début d'une ère nouvelle.

En Belgique, un souffle neuf a été donné au vieux duo Tintin / Casterman, concrétisé par la sortie en grande pompe d'un (semi-)inédit: la version originale des *Sept Boules de cristal*, commentée par Philippe Goddin. Tintin dans le top: les libraires romands n'avaient plus vu ça depuis *L'Afére Tournesol* en 2007. Le 22 mai dernier, le Musée Hergé, qui a trouvé sa vitesse de croisière, a soufflé ses cinq bougies dans la convivialité. Une délégation d'Alpart était de la fête (photos à la fin de ce numéro).

Dans notre pays, le Musée des Suisses dans le monde, au château de Penthes, a accroché la rétrospective des albums «tint'interdits» qui avait fait couler beaucoup d'encre l'année dernière à Fribourg. L'exposition, qui s'est ensuite baladée «un peu plus à l'ouest», du côté de Rueil-Malmaison (F), est accompagnée par une belle publication signée de son commissaire Alain-Jacques Tornare (*Tint'interdits: pastiches et parodies*, Éditions de Penthes et Cabédita). Pour faire écho (illustré) au succès considérable de cette initiative, Van Leffe, auteur de l'étrange *Tintin et le pustaha*, dévoile pour notre revue quelques secrets d'une parodie helvético-batak très singulière. Quant au Tintin d'Hergé, ses *Aventures suisses* ont fait l'objet d'un cahier édité par la Bibliothèque cantonale de Fribourg, avec une couverture de Mibé. Ces parutions récentes sont consignées, au milieu de quelque 350 autres, dans une indispensable *Bibliographie d'un mythe* qui vient de sortir aux Impressions nouvelles. Voici enfin, sous la plume alerte d'Olivier Roche et de Dominique Cerbelaud, un arrêt sur image fascinant de l'abondante production livresque consacrée à Tintin!

Dessin de Stanislas pour la couverture de la *Bibliographie d'un mythe*.

Participant à cet effort d'analyse du mythe Tintin, cette livraison de votre revue est décidément dans l'air du temps – et tout en couleurs s'il vous plaît. Alfons Moliné y retrace un demi-siècle de lectures de l'œuvre d'Hergé en Catalogne, Christiane Gillièron Paléologue y décrypte les identités de Szut et un entretien avec Marc Atallah, directeur de la Maison d'Ailleurs à Yverdon où nous tiendrons notre prochaine assemblée générale, revient sur le côté visionnaire de la fusée lunaire d'Hergé, dans la perspective du festival bédéMANIA dédié cette année aux «objets volants identifiés». Qu'en ressort-il? Que l'œil d'Hergé, nullement prophète, a simplement su observer ses prédécesseurs puis regarder vers l'avant, en ligne claire. Tout comme les tintinophiles de 2014. Et tout comme Alpart, qui célébrera dignement sa première décennie l'année prochaine.

Jean Rime

Réalité et fiction d'*On a marché sur la Lune*

À Numa Sadoul qui l'interrogeait en 1971 sur son statut de précurseur dans *On a marché sur la Lune*, Hergé répondait: «En fait de précurseur, il y a eu un certain Jules Verne. Moi, je n'ai fait que 'romancer' des bouquins [scientifiques] qui existaient déjà[1].» Au-delà d'une querelle de spécialistes sur une éventuelle inspiration directe, la filiation «imaginaire» entre l'auteur des *Voyages extraordinaires* et celui que Michel Serres appelle «le Jules Verne des sciences humaines» questionne la place des *Aventures de Tintin* dans les représentations collectives de l'espace. Pour les 60 ans d'*On a marché sur la Lune*, Marc Atallah, directeur de la Maison d'Ailleurs à Yverdon, nous livre son éclairage.

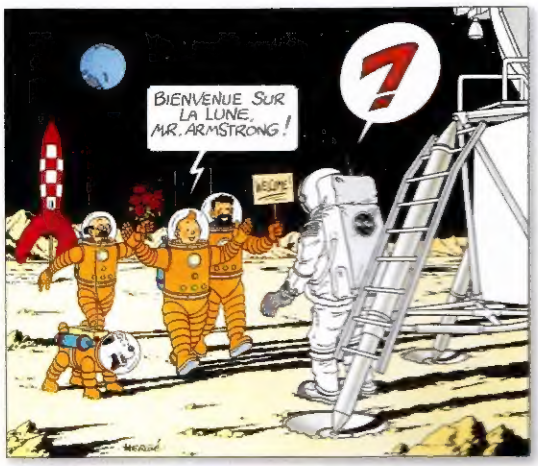
– On lit souvent qu'Hergé serait un visionnaire au motif qu'il a entrepris son double album lunaire vingt ans avant qu'Armstrong ait posé le pied sur la Lune... Or, à y bien regarder, il joue à la fois avec l'archétype universel des grandes découvertes et avec le contexte historique immédiat de la conquête de l'espace. Peut-on encore parler, dans ces conditions, d'un auteur visionnaire?

– Je suis plutôt mal à l'aise avec cette notion de «visionnaire», parce qu'elle est toujours attribuée *a posteriori*. Elle vient caractériser un événement déjà réalisé, alors qu'on oublie le nombre d'idées fascinantes que les auteurs ont imaginées mais qui ne se sont pas réalisées. Je dirais donc qu'Hergé n'est pas un visionnaire et ce, pour deux raisons. La première tient au contexte idéologique. Le fait que le voyage dans l'espace devient l'une des grandes dynamiques de la Guerre froide favorise une perception d'*On a marché sur la Lune* comme œuvre visionnaire, au détriment d'autres productions antérieures. La conquête lunaire est un motif politique dont l'actualité, au moment où dessine Hergé, occulte tout ce qui a précédé. Pourtant, c'est aussi un motif culturel majeur représenté depuis très longtemps dans la littérature: Jules Verne au XIX[e] siècle, et Cyrano de Bergerac au XVII[e] siècle déjà (*Les États et Empires de la Lune et du Soleil*), sans oublier une grande part de la production de science-fiction aux États-Unis depuis le début du XX[e] siècle. Il y a ainsi beaucoup d'antécédents. À ce tarif-là, tous les auteurs sont visionnaires et la notion se vide de sa substance! Si les gens ont le sentiment que Tintin est le successeur direct de Jules Verne, comme s'il n'y avait pas eu de voyage lunaire entre les deux, c'est parce qu'Hergé bénéficiait d'une large audience, alors que l'entrée de la science-fiction américaine en Europe était bien souvent frappée d'opprobre par les milieux cultivés.

L'œuvre d'Hergé a la particularité d'avoir été reconnue pour ses qualités esthétiques, et donc d'avoir acquis une réputation de sérieux par rapport à d'autres productions dites populaires. Cela nous amène à la seconde raison: pour moi, le qualificatif de *visionnaire* ne désigne pas la qualité intrinsèque d'une œuvre, mais est employé pour lui donner du crédit et suggérer que l'ouvrage recèle quelque chose de sérieux, comme si la fiction avait des comptes à rendre au réel. Cette idée remonte à *La*

1 Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Casterman, 1989, p. 170.

République de Platon, où les poètes sont chassés de la Cité parce qu'ils produiraient des copies de copies (le monde réel étant lui-même vu comme une imitation du monde des idées) et induiraient la population en erreur. Afin de valoriser la fiction, on a toujours développé des artifices pour la rendre « plus réelle ». Je pense aux affirmations de témoignages dans les « voyages imaginaires » du XVIII[e] siècle ou au naturalisme de Zola. Cette méfiance à l'endroit de la fiction informe tout l'imaginaire occidental. Dans le cas d'Hergé, il y a aussi le contexte des lois pour les publications jeunesse de 1949 qui imposent une certaine prudence. Plus vous êtes réaliste, plus c'est rassurant, alors que la fantaisie en général, ou la science-fiction en particulier, font peur... Toutefois, l'intérêt d'un récit ne réside pas tant dans d'éventuelles équivalences avec des faits empiriques que dans son intrigue, dans ses personnages : non dans sa vraisemblance avec le réel, mais dans sa vraisemblance interne. Ce n'est donc pas une Lune réaliste qui fait tenir l'œuvre d'Hergé. Il aurait pu faire une tout autre histoire, ailleurs que sur la Lune, elle n'en aurait pas été moins bonne. Pour moi, il importe peu que vingt ans après Tintin, l'homme ait vraiment mis le pied sur la Lune. Le fait qu'Hergé ne soit pas visionnaire ne prétérite en rien l'intérêt ni la qualité d'*On a marché sur la Lune*.



Dessin réalisé par Hergé en 1969.

– Je rejoins ce que vous dites. Dans les années cinquante, Hergé est très soucieux de la crédibilité de ses récits. On sait qu'en plus d'être nourri par la culture populaire de la première moitié du XX[e] siècle, il s'est énormément documenté pour son aventure lunaire. Il a notamment consulté Entre terre et ciel *d'Auguste Piccard, le modèle de Tournesol,* L'Homme parmi les étoiles *de Bernard Heuvelmans, à qui il avait confié la réalisation d'une première mouture du scénario, ou* L'Astronautique *d'Alexandre Ananoff, figure atypique de la vulgarisation scientifique, devenu par la suite expert en art ancien. Sans entrer dans le détail de la critique des sources, peut-on faire la part entre une « vision poétique » et un « réalisme » documentaire dans la représentation de la conquête lunaire ?*

– Cette distinction est en fait très artificielle. Entre les deux extrêmes que seraient le récit purement factuel et l'invention pure, toute fiction narrative se présente comme un amalgame plus ou moins réussi de créativité et de motifs réels. Pour moi, le « poétique » vient de la capacité de l'écrivain ou du dessinateur à construire une intrigue bien ficelée et intéressante, et à associer des motifs, qu'ils soient réels ou imaginaires. Prenons l'exemple des histoires d'amour : rien de plus concret, un homme et une femme, une situation que chacun peut expérimenter. Et pourtant, quelle créativité à partir de ce schéma très simple ! Cela ne veut pas dire que les histoires d'amour sont moins documentées que les histoires de science-fiction, car l'écrivain aura dû utiliser au moins son intuition ou ses connaissances empiriques : il s'agit aussi de documentation, même si elle n'est pas de nature scientifique. La science-fiction fait exactement la même chose, si ce n'est qu'elle porte généralement moins sur les histoires d'amour que sur la vraisemblance du monde.

Ainsi, l'enjeu d'une fiction ne réside pas dans le fait que tous les événements du récit ressemblent à la vie réelle, mais dans la volonté qu'il n'y ait pas d'incohérence à l'intérieur du monde dans lequel le récit me fait entrer. Dans les romans, les histoires

d'amour ne se passent jamais comme dans la vie réelle, les enquêtes policières non plus. On a malgré tout l'impression que ça pourrait être vrai parce que rien n'y contredit la logique de notre monde. Dans la science-fiction, l'auteur doit construire non seulement une intrigue cohérente, mais aussi un monde futuriste ou « alternatif » (pour la Lune de Tintin) qui doit également être crédible. Le lecteur doit sentir que le récit tient la route, de la première à la dernière page. Comme au milieu du XX[e] siècle on a déjà de bonnes images de la Lune, et comme Hergé veut que les gens y croient – parce que c'est nécessaire pour produire de l'émotion : suspense, peur, joie, tristesse –, il va recourir au réalisme documentaire ou scientifique. Il n'y a aucun texte purement imaginaire, sans quoi on ne le comprendrait pas. Les écrivains vont donc toujours s'appuyer sur des relations humaines compréhensibles ou s'entourer d'éléments acceptés par leurs lecteurs comme étant véridiques ou rationnels.

Dans le journal *Tintin* du 30 mars 1950, Hergé imagine, une fois n'est pas coutume, une Lune complètement antiréaliste mais qui résonne avec le bagage culturel de ses lecteurs puisque le dessin est calqué du *Voyage dans Lune* de Georges Méliès, lui-même inspiré d'un opéra-bouffe-féerie où Offenbach adaptait Jules Verne.

– Vous parlez d'On a marché sur la Lune comme d'un récit de science-fiction. Pourtant, le souci documentaire d'Hergé semble à première vue bien éloigné des images beaucoup plus spéculatives ou fantaisistes que nous avons souvent de ce genre. Pour Hergé, ou pour certains romans de Jules Verne, on entend souvent parler de « récit d'anticipation »...

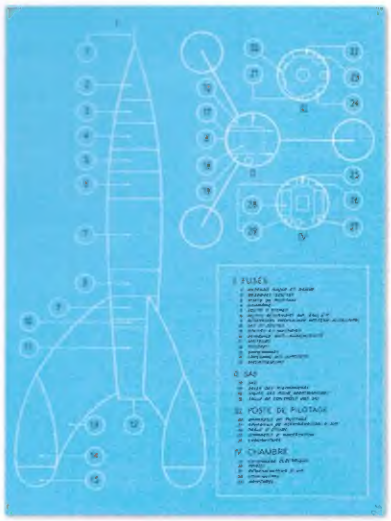
– *On a marché sur la Lune* relève clairement de la science-fiction, si on en applique la définition théorique : une mise en fiction qui s'appuie sur une hypothèse de nature scientifique ou technologique, de telle sorte que l'intrigue n'aurait pas pu exister sans cette hypothèse. En l'occurrence, on suppose que l'être humain peut aller sur la Lune – et l'intrigue se déploie sur la Lune : sans l'hypothèse, plus de récit. Cela dit, il faut différencier le sens littéral du mot *science-fiction* et son utilisation courante. Le voyage lunaire d'Hergé ne correspond peut-être pas aux représentations stéréotypées de la SF, par exemple celles de galaxies lointaines. Il ne faut pas oublier non plus que personne, dans les années cinquante en France, ne veut se voir accoler ce qualificatif qui connote alors des formes de littérature populaire largement dépréciées, justement à cause du soupçon qui pèse sur la fiction (qui plus est d'origine américaine).

C'est pourquoi on a longtemps préféré au terme de « science-fiction » celui d'« anticipation scientifique », qui paraît plus sérieux, plus réel. Or par définition, l'anticipation est prospective, orientée vers l'avenir ; elle n'a pas vocation à faire de la fiction, mais à prédire ce que pourrait être demain. En science-fiction, au contraire, on ne s'oriente pas forcément vers l'avenir et, surtout, l'objectif reste de faire de la fiction. En 1950, on peut rêver d'aller sur la Lune, mais Hergé n'anticipe pas sur le futur, il ne se projette pas, il invente une expédition lunaire qui lui est contemporaine, dans un contexte où la question spatiale est très présente. Lire une fiction qui fonctionne comme telle à l'aune de l'anticipation reviendrait à lui dénier cette nature fictive. Le but de la littérature ou de l'art, c'est de provoquer des

émotions maintenant, pas de deviner l'avenir ou de décrire le réel. C'est comme si on lisait Balzac pour s'orienter dans Paris : autant s'acheter un guide touristique…

– Hergé imagine son diptyque lunaire au moment où confluent dans la BD franco-belge une tradition bien européenne du voyage dans l'espace et l'influence d'une culture populaire américaine qui s'est imposée durant la guerre[2]. Comment se situe-t-il dans ce contexte mouvant ?

– Hergé a eu l'avantage de rendre accessible à des enfants européens, dans un langage européen, un discours de science-fiction qui existe depuis assez longtemps aux États-Unis. Là résiderait son originalité, plus encore que chez Jacobs, davantage relié au contexte US par *Flash Gordon*. Hergé a eu l'intelligence de transformer et d'adapter à l'Europe les codes narratifs de la science-fiction américaine, où les personnages portent des costumes moulants et où les *pulp magazines* privilégient des voyages sur Mars, Neptune ou dans d'autres galaxies. N'oublions pas que les années cinquante marquent les débuts de Philip K. Dick et d'Asimov : la trilogie de *Fondation* date de 1951-1953, le cycle des *Robots* aussi. Et la publication du *Cycle de Mars* (ou de *Barsoom*) d'Edgar Rice Burroughs commence en 1912 ! Donc dans le code américain, probablement conditionné par la mentalité de la conquête de l'Ouest, plus vous allez loin, plus c'est intéressant ; dans le code français ou européen, plus vous allez loin, plus c'est douteux. En n'envoyant Tintin *que* sur la Lune, Hergé a ramené le code américain à une intrigue beaucoup plus proche et réaliste, beaucoup plus *lisible* pour des petits Européens et pour leurs parents, habitués à une tradition romanesque et pédagogique qui remonte aux *Voyages extraordinaires* de Jules Verne édités par Hetzel.



Le célèbre plan bleu d'*Objectif Lune*, qui s'inspire d'une technique d'impression en négatif en usage dans les bureaux d'ingénieur, fait écho aussi à « l'obus interplanétaire » de *Zig et Puce au XXIe siècle* (1935) d'Alain Saint-Ogan.

*– Pourtant, entre le Hergé d'*On a marché sur la Lune *(1954), qui s'impose une vraisemblance technologique – « pas de Sélénites, pas de monstres, pas de surprises fabuleuses[3] » – et celui de* Vol 714 pour Sydney *(1968) qui représente une soucoupe volante pour le moins fantaisiste, la vision du monde semble avoir bien changé.*

– Comme on l'a vu, notre imaginaire est structuré par des codes. Pour que l'absorption du lecteur dans la fiction fonctionne, il faut que ces codes soient respectés. Mais ils changent. Le contexte socioculturel rend certaines représentations acceptables, d'autres non. En 1950, il aurait été impensable de représenter, en France, des soucoupes volantes dans des récits à tendance réaliste. Mais il se trouve que la phobie des ovnis, apparue aux États-Unis à la fin des années quarante, a traversé l'Atlantique dans les années cinquante : on voit des soucoupes volantes partout, sur les couvertures de *Paris Match*, etc. Entre les États-Unis et l'Europe, le code s'est uniformisé, ce qui

2 Voir Alain Boillat, « À la découverte d'autres mondes : voyage autour de la bande dessinée franco-belge de science-fiction », dans Marc Atallah, Frédéric Jaccaud et Francis Valéry (dir.), *Souvenirs du futur*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013, p. 144-160.

3 Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 170.

explique pourquoi la soucoupe volante ne choque pas, d'autant plus que la période de Mai 68 facilite la transgression des anciennes règles de la pensée, à laquelle s'ajoute une passion collective pour le paranormal relayée notamment par Jacques Bergier[4]. Vous observerez toutefois qu'Hergé se garde bien de dessiner des extraterrestres : si les soucoupes volantes ont été adoptées en Europe, les petits hommes verts, en revanche, étaient restés dans le code purement américain. On en voyait aux États-Unis, pas du tout chez nous…

Pour un créateur, tout l'enjeu consiste donc à élaborer des représentations suffisamment proches de ce qui existe déjà pour entrer dans une catégorie acceptée par le public et suffisamment distinctes pour ne pas être aliénées dans la catégorie et garder un pouvoir de nouveauté. Si le code n'est pas respecté, on entre dans l'avant-garde, qui n'emporte alors plus l'adhésion populaire. Il y a plein d'exemples dans la BD où l'évolution est trop rapide. Prenez les auteurs de *Métal hurlant*, dans les années 1970, Moebius et son *Silver Surfer*, Bilal et bien d'autres encore : ils fonctionnaient sur un modèle de contre-culture, en réseau les uns avec les autres et évoluaient dans un monde très américain. Moebius, que j'avais rencontré, disait que les trois grandes innovations du XX[e] siècle étaient le western, la science-fiction et le jazz : autrement dit, l'esthétique américaine. Mais leur production ne rencontrait pas alors de grand écho en dehors des cercles spécialisés. Aujourd'hui, des expositions leur sont consacrées parce que ces codes de la SF américaine sont devenus très clairs pour nous. En revanche, si un dessinateur actuel imagine des humains qui font quelques pas sur la Lune, ça ne marchera plus, car le code a changé : la Lune est déjà conquise et la mondialisation a rapproché les discours européens des codes américains dont ils étaient auparavant plus distants.

– Hergé était conscient de ce changement de code. En 1972, il écrit à Philippe Druillet combien les Aventures de Tintin, *en comparaison avec* Les 6 Voyages de Lone Sloane, *lui paraissent « plausibles, logiques, cartésiennes » et il conclut par un jeu de mots : « Entre la fantaisie née en 1929 et le fantastique contemporain, la distance est interstellaire[5] ! »*

Venons-en pour finir aux liens supposés entre l'œuvre d'Hergé et celle de Jules Verne, qui ont fait couler beaucoup d'encre, notamment à propos de l'aventure lunaire. Certains considèrent qu'Hergé a allègrement puisé dans l'œuvre du romancier[6] ; d'autres soulignent la méconnaissance qu'il en avait, au moins jusque dans les années 1950, et estiment que certains parallèles lui ont probablement été suggérés par Jacques Van Melkebeke, collaborateur de l'ombre mais ami très cultivé[7] ; les derniers enfin estiment que ces échos doivent être analysés dans l'optique d'un « imaginaire » commun plutôt que dans le paradigme étroit de la critique des sources[8]. Quel est votre point de vue, en particulier pour De la Terre à la Lune / Voyage autour de la Lune *?*

– J'aurais de la peine à parler de plagiat, d'abord parce qu'il y a une différence majeure entre les deux : chez Hergé, les personnages atteignent la Lune alors que chez Verne, ils en restent à un « voyage *autour* de la Lune ». Ensuite, qu'il y ait une influence, c'est l'histoire même de la littérature. Il est vrai que, selon une idée là encore très européenne, une œuvre créée

4 Jacques Bergier (1912-1978) est le modèle revendiqué du personnage de Mik Ezdanitoff et Hergé connaissait plusieurs rédacteurs de la revue *Planète*.

5 Lettre d'Hergé à Philippe Druillet, 23 novembre 1972, reproduite dans la « Postface » de *Vol 714 pour Sydney*, coll. « Les archives Tintin », Éditions Atlas, 2011, p. 9.

6 Voir Michel Deligne et Jean-Pierre Tomasi, *Tintin chez Jules Verne*, Lefrancq, 1998, p. 19-21 (sur la Lune : p. 109-125).

7 Voir Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, Flammarion, 2002, p. 36 ; Philippe Goddin, *Hergé. Lignes de vie*, Éditions Moulinsart, 2007, p. 294.

8 Bob Garcia, *Jules Verne et Hergé, d'un mythe à l'autre*, Mac Guffin, 2005, p. 43-44 (sur la Lune : p. 60-65, 89).

ex nihilo serait plus originale et donc meilleure. Mais la création a toujours été une manière de s'inspirer de discours antérieurs ! Un auteur baigne de toute façon dans un monde saturé de mots et d'images et va combiner des éléments qui l'intéressent. C'est pour cela que la littérature n'est jamais anticipatrice ou prospectiviste, parce qu'elle part toujours de quelque chose que les gens connaissent. En revanche, dans l'articulation des motifs, elle peut dire quelque chose d'original ou d'inédit. C'est dans cette capacité à créer des configurations nouvelles que réside le génie d'un créateur. Personnellement, je préfère penser en terme de réseaux plutôt que d'influence. Il y a dans l'Histoire des événements qui génèrent de nouveaux discours fictionnels, scientifiques ou autres. Au XIX[e] siècle, on se préoccupait beaucoup de mesurer le réel, on a créé la police scientifique, et, comme par hasard, cette période correspond au triomphe du réalisme en littérature. Au XX[e] siècle, la conquête de l'espace et la science-fiction ont formé à leur tour un discours dominant.

Comme Asimov, Hergé s'inspire des informations disponibles et des valeurs de son temps. Il extrait ces idées de la science, de la littérature, de la BD, du cinéma. C'est bien cette combinaison qui est significative. La seule question pertinente est la suivante : qu'est-ce qu'il apporte par rapport à Jules Verne ou aux Américains ? Umberto Eco affirme que si la combinaison est novatrice, l'auteur sera un grand écrivain ; si elle est déjà vue, ce sera un écrivain populaire[9]. De ce point de vue, Hergé appartiendrait plutôt à la seconde catégorie. Mais cette distinction est datée et ne tient pas compte du public visé ni de la qualité proprement esthétique de l'œuvre. Dans le cas d'Hergé, l'agencement des cases ou des dialogues, le style de la ligne claire, tout cela est novateur, puisqu'il influencera nombre d'artistes après lui. Le fait qu'il ait emprunté à Verne ou à d'autres n'enlève rien à sa qualité de créateur.

– Justement, comment comprendre qu'Hergé ait à ce point imprégné l'imaginaire collectif de la conquête lunaire ? En 1969, nombreux sont les gens à avoir éprouvé la sensation de revivre On a marché sur la Lune…

– Comme Hergé a été massivement diffusé et lu, les scénarios qu'il a écrits ont été absorbés par le grand public. Or, quand le réel envoie des images inconnues, la première réaction de l'être humain est d'aller chercher des scénarios qu'il a en tête pour comprendre ce qui se passe. C'est le rôle de la fiction : proposer des significations à des images. Le phénomène que vous décrivez confirme cette fonction anthropologique de la fiction, à savoir qu'elle permet de donner du sens au monde, parce qu'elle articule des motifs réels en leur donnant une signification particulière. Pour Lacan, le réel brut n'a aucun sens ; c'est uniquement le symbolique – c'est-à-dire le langage, graphique ou linguistique – qui va lui donner sens. Il y a ainsi collaboration, non pas opposition, entre le réel et le fictionnel. L'œuvre d'Hergé en est une excellente illustration.

Hergé s'est inspiré des fusées V2, mais Jules Verne avait déjà eu l'idée d'une fusée-obus dans *Voyage autour de la Lune* (1870). Gravure d'Émile Bayard.

Propos recueillis par Jean Rime

9 Umberto Eco, *De Superman au surhomme* [1978], Le Livre de Poche, 2012.

La diffusion des albums de *Tintin* en Suisse (1) : des débuts difficiles

La Suisse, on le sait, est le troisième pays à diffuser les *Aventures de Tintin*, après la Belgique et la France. Mais ce statut de pionnier, acquis dès 1932 grâce à la perspicacité de l'abbé Carlier, directeur de *L'Écho illustré*, ne se vérifie pas pour la distribution des albums de Casterman, très laborieuse jusqu'à la fin des années quarante malgré un terreau favorable. Les dossiers de correspondance entre Hergé et son éditeur jettent un éclairage inédit sur les « aventures suisses » de Tintin.

L'abbé Chavanne dans *L'Écho illustré* du 21 janvier 1950.

Photographie inédite de Charles Lesne, provenant des archives familiales (coll. V. Denis).

C'est l'histoire d'un curieux ballet à trois personnages : Hergé ; son correspondant chez Casterman et ami Charles Lesne[1] ; l'abbé John Chavanne, successeur de l'abbé Carlier à la direction de *L'Écho illustré*. Chacun joue son rôle dans l'approche du véritable serpent de mer (de lac en l'occurrence) que constitue la diffusion des albums de *Tintin* en Suisse. Très tôt, Hergé est sensible à la nécessité d'élaborer une politique commerciale spécifique à la Suisse. En 1936 déjà, le réseau de librairies Payot, basé à Lausanne, rejette la proposition que lui fait Casterman de diffuser les albums de *Tintin*, au motif que seule leur couverture est en couleurs. La présence de Tintin dans *L'Écho illustré*, qui assure semaine après semaine la visibilité de la série dans l'espace médiatique, n'y fait rien[2]. Ce n'est que le premier revers d'un projet qui, durant des années, sera continûment remis sur le métier.

Le 13 octobre 1937, le dessinateur suggère à Charles Lesne de placer directement des albums en dépôt auprès de *L'Écho illustré*. Puisque Tintin n'est « plus un inconnu pour ses lecteurs », la rédaction aurait « tout intérêt, [lui] semble-t-il, à les vendre et à faire [elle-même] la publicité », moyennant une remise habituelle d'un tiers[3]. Son interlocuteur approuve[4], mais contre toute attente, la démarche se soldera à nouveau par un échec. L'abbé Chavanne se montre en effet un brin jaloux à l'endroit du *Petit Vingtième* et de *Cœurs vaillants* qui, eux, bénéficient des « inédits de Monsieur Remi ». Surtout, il craint que les albums ne fassent concurrence à son journal, en particulier pour les aventures qui n'y auraient pas encore paru[5]. Le souci est légitime, aussi Charles

1 Lesne avait sympathisé avec Hergé au *Vingtième Siècle*. On lui doit notamment l'idée, en 1930, d'organiser le vrai retour de Tintin à la gare du Nord de Bruxelles ; il apparaît d'ailleurs aux côtés d'Hergé sur certaines photographies de l'événement. Travaillant pour Louis Casterman dès le début des années trente, c'est lui qui a fait entrer Tintin dans le catalogue de l'éditeur tournaisien. Voir Ton van Sligter et Jan Aarnout Boer, *Wie is wie in de wereld van Hergé* (*Sapperloot*, 10), Hergé Genootschap, 2011, p. 138.

2 Philippe Goddin, *Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. 3, Éditions Moulinsart, 2002, p. 87.

3 Lettre d'Hergé à Charles Lesne, 13 octobre 1937. Les archives de Casterman, déposées aux Archives de l'État belge (Tournai), ne sont pas encore classées ni cotées. Je remercie l'archiviste, Bernard Desmaele, ainsi qu'Étienne Pollet, infatigable promoteur de « l'esprit Tintin » chez Casterman, de m'avoir ouvert ces dossiers avant qu'ils ne soient pleinement accessibles au public.

4 Lettre de Charles Lesne à Hergé, 14 octobre 1937.

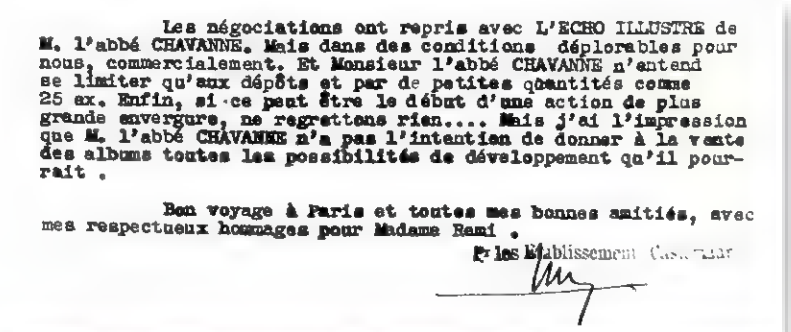
5 Philippe Goddin, *op. cit.*, p. 238.

Lesne propose-t-il que *L'Écho* ne vende que les aventures déjà publiées dans ses colonnes. Mais il se montre plutôt désabusé quant au résultat décourageant de ses démarches : « Il est tout-à-fait curieux de constater que les Suisses ne mordent pas du tout aux albums genre *Tintin*. L'an dernier, nous avions fait des conditions tout-à-fait spéciales à plusieurs maisons suisses de distributions de livres (genre Agence Dechenne[6]) et leur avions fait des dépôts d'albums très bien dosés, avec prospectus publicitaires à leur firme etc... Le résultat fut nul[7]. »

Hergé ne perd pas espoir. L'année suivante, il envisage même un voyage en Suisse pour « trouver une importante librairie à Genève », à laquelle son éditeur confierait « en dépôt et en exclusivité les albums Tintin » ; optimiste, il prévoit à nouveau de faire de la publicité dans *L'Écho*[8]. *Bis repetita*... Là encore, rien n'est concrétisé, mais le dessinateur garde en tête l'idée d'une alliance avec l'hebdomadaire. Il revient à la charge en décembre : Casterman doit baisser ses coûts de production et, plutôt que de toucher aux rares hors-texte en couleurs, il propose de réaliser des économies d'échelle en augmentant le tirage ; le journal suisse, en train de publier *Tintin en Extrême-Orient*, ne devrait pas refuser de vendre l'album[9]... Cette fois-ci, John Chavanne se montre ouvert, mais argue d'un privilège des éditeurs et des libraires qui le limiterait à laisser paraître des annonces publicitaires. Hergé, qui engage Lesne à se déplacer à Genève pour convaincre les revendeurs, est confiant : « On n'en vendrait peut-être pas beaucoup dans le courant de l'année. Mais à la fin de l'année, une bonne petite campagne de publicité dans L'Echo illustré, et vogue la galère[10]... »

Une fois de plus, toutefois, la négociation se révèle ardue : Charles Lesne n'a pas pu assister à une rencontre impromptue avec l'abbé Chavanne, venu à Bruxelles à la fin janvier 1939 pour discuter des prochaines parutions de Tintin dans *L'Écho illustré*, et les conditions qu'exigera le directeur de l'hebdomadaire dans un courrier écrit quelques jours plus tard sont draconiennes : limitation de l'action aux aventures déjà publiées en feuilleton, exclusivité pour la vente en Suisse, retour des invendus et enfin prix inférieur à celui pratiqué en Belgique. Casterman, déjà prêt à de substantiels efforts, ne peut s'aligner à cette dernière clause[12]. Hergé, qui observe ce bras de fer, insiste sur l'opportunité : « Cette revue tire à 18.000 (m'a dit M. l'abbé Chavanne) et Tintin a beaucoup de succès[13]. » Malgré son implication, les discussions se poursuivent avec difficulté, pas à pas. La direction de *L'Écho* semble prête à entrer en matière, mais entend se limiter à des petites quantités en dépôt, de l'ordre de 25 exemplaires seulement ! Charles Lesne éprouve le sentiment que l'abbé Chavanne « n'a pas l'intention de donner à la vente des albums toutes les possibilités de développement qu'il pourrait[14] ».

La Seconde Guerre mondiale freine considérablement les ambitions internationales de



Les négociations ont repris avec L'ECHO ILLUSTRE de M. l'abbé CHAVANNE. Mais dans des conditions déplorables pour nous, commercialement. Et Monsieur l'abbé CHAVANNE n'entend se limiter qu'aux dépôts et par de petites quantités comme 25 ex. Enfin, si ce peut être le début d'une action de plus grande envergure, ne regrettons rien.... Mais j'ai l'impression que M. l'abbé CHAVANNE n'a pas l'intention de donner à la vente des albums toutes les possibilités de développement qu'il pourrait .

Bon voyage à Paris et toutes mes bonnes amitiés, avec mes respectueux hommages pour Madame Remi .

P/ les Etablissements Casterman

6 L'agence Dechenne, dont le pavillon à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1935 avait été fort remarqué, était un organisme de diffusion de livres et de journaux en Belgique

7 Lettre de Charles Lesne à Hergé, 1er décembre 1937.

8 Lettre d'Hergé à Charles Lesne, 22 novembre 1938, citée dans Benoît Peeters, *Hergé fils de Tintin*, Flammarion, 2002, p. 145.

9 Philippe Goddin, *op. cit.*, p. 346.

10 Lettre d'Hergé à Charles Lesne, 13 janvier 1939

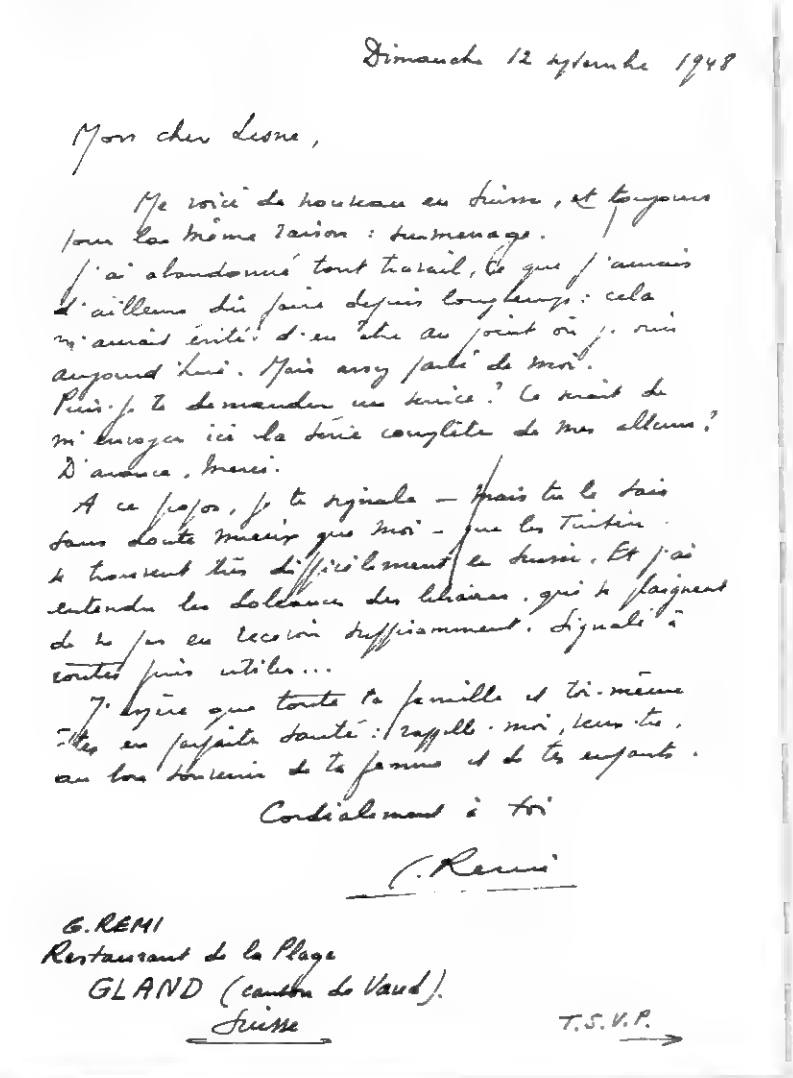
11 Philippe Goddin, *op. cit.*, p. 363

12 Lettre de Charles Lesne à Hergé, 8 février 1939

13 Lettre d'Hergé à Charles Lesne, 10 février 1939

14 Lettre de Charles Lesne à Hergé, 21 avril 1939

Casterman. Néanmoins, les Suisses commencent enfin à s'intéresser aux albums de *Tintin*. En 1945, la firme de Tournai décline l'offre d'un certain Monsieur Woehrle, désireux d'imprimer des éditions suisses des *Aventures de Tintin*. Lesne estime préférable que Casterman passe simplement par un « intermédiaire sérieux ». L'éditeur aurait « d'ailleurs déjà des perspectives pour le marché suisse[15] ». *L'Écho illustré* demeure un partenaire potentiel : il a rattrapé son retard sur *Cœurs vaillants* dans la publication des *Aventures de Tintin*, ce qui permettrait « de lancer en Suisse tous les albums[16] » réalisés jusqu'alors.



Dimanche 12 septembre 1948

Mon cher Lesne,

Me voici de nouveau en deuil, et toujours pour la même raison : surmenage.
J'ai abandonné tout travail, ce que j'aurais d'ailleurs dû faire depuis longtemps : cela m'aurait évité d'en être au point où je me trouve aujourd'hui. Mais assez parlé de moi.
Puis-je te demander un service ? Ce serait de m'envoyer ici la série complète de mes albums ? D'avance, merci.
A ce propos, je te signale — mais tu le sais sans doute mieux que moi — que les Tintin se trouvent très difficilement en Suisse. Et j'ai entendu les doléances des libraires, qui se plaignent de ne pas en recevoir suffisamment. Signale-le toutes fois utiles...
J'espère que toute ta famille et toi-même êtes en parfaite santé : Raymonde, moi, Jean-Luc, au bon souvenir de ta femme et de tes enfants.

Cordialement à toi

G. Remi

G. REMI
Restaurant de la Plage
GLAND (canton de Vaud)
Suisse

T.S.V.P.

Les échanges manuscrits sont rares dans la correspondance Hergé / Casterman. Le mot « surmenage » traduit pudiquement une profonde crise personnelle et conjugale dont témoignent les échanges épistolaires contemporains d'Hergé avec sa femme.

À partir de 1947, Hergé, sujet à une tenace dépression nerveuse, se rend souvent au bord du lac Léman pour se ressourcer. Là, il mesure combien ses albums « se trouvent difficilement en Suisse » et se fait l'écho des « doléances des libraires, qui se plaignent de ne pas en recevoir suffisamment[17] ». Lesne se justifie en expliquant que, pour des raisons de « tabelle » de conversion, les Suisses s'adressent prioritairement à la filiale parisienne de Casterman, laquelle est déjà « sevrée d'approvisionnement » par la suppression des licences d'importation depuis la Belgique[18]... La situation administrative est complexe, alors qu'une éclaircie, toute provisoire, semble s'ouvrir pour la Suisse allemande : des négociations ont été entreprises avec Benziger, une maison d'édition d'Einsiedeln, pour des traductions dans la langue de Goethe. Mais les pourparlers échouent[19]. Caramba ! Encore raté !

Depuis une dizaine d'années, même si un accord existe avec Inter Éditions pour le marché romand, la situation n'a donc pas fondamentalement changé. Ainsi, en 1949, Hergé reprend-il, avec des chiffres actualisés, une vieille antienne : « [...] j'ai appris, au cours de la conversation que j'ai eue avec Monsieur l'abbé Chavanne, que 'L'Echo illustré' comptait 28.000 abonnés (vingt-huit mille !) Voilà donc 28.000 familles dans lesquelles on lit 'Tintin' chaque semaine, depuis quinze ans. Ne pensez-vous pas qu'il serait vraiment intéressant de faire quelque chose de ce côté et d'informer les lecteurs de cette revue que toutes les histoires de 'Tintin' qu'ils ont lues depuis des années existent en albums ? Je suis persuadé que

15 Lettre de Charles Lesne à Hergé, 18 octobre 1945

16 Lettre d'Hergé à Charles Lesne, 9 juin 1946

17 Lettre d'Hergé à Charles Lesne, 12 septembre 1948

18 Lettre de Charles Lesne à Hergé, 15 septembre 1948

19 Voir *ibid.* et lettres du 26 octobre et du 17 novembre 1948

la publicité que vous feriez dans l'Écho illustre serait très efficace[20]. »

Toujours proactif, Hergé va même tenter de concilier l'opportunité commerciale et un soutien confraternel à un ami rencontré sur les rivages de Gland. « Avez-vous un représentant en Suisse qui s'occupe de la vente des albums ? » demande-t-il à Louis-Robert Casterman, avant de poursuivre : « Dans la négative, je pourrais vous recommander Monsieur Fornara, 6, rue des Sablons, Genève, qui est de mes amis[21]. » Dans une lettre intéressante parce qu'elle dresse le bilan des démarches en cours, Louis-Robert Casterman lui répond que l'Inter-Éditions, qui ne lui donne pas satisfaction, doit encore régler des dettes et que les libraires, en particulier les maisons importantes que sont Naville ou Payot, entendent s'approvisionner directement à Paris ou Bruxelles : si un représentant serait le bienvenu, il ne faut pas les contraindre à travailler avec un dépositaire. L'éditeur entend se rendre personnellement sur place pour évaluer la situation, mais note qu'« il y a en Suisse, un fort développement des ventes, obtenu par contacts directs[22] ». À toutes fins utiles, il demande des précisions sur « Monsieur Fornara », que les tintinophiles connaissent bien comme étant l'ami Charly, le capitaine de Fend-la-Bise[23]. « Très honnête, très sérieux, il ne possède aucune organisation de vente ; simplement, je sais qu'il aimerait abandonner ce métier [typographe] pour des représentations. C'est pourquoi, à tout hasard, je vous avais parlé de lui[24]. » Là encore, une piste ouverte qui ne sera pas suivie. Mais les années cinquante marquent le début d'une ère nouvelle. Ce sera la décennie où les albums de Tintin décolleront vraiment en Suisse, celle aussi où « la vocation internationale de Casterman se développe[25] ». Cette période, qui s'ouvre sur le décès prématuré de Charles Lesne[26], verra la création de *L'Affaire Tournesol* et les premières synergies sensibles entre Casterman et *L'Écho illustré*, avant tout soucieux de contrer les ambitions du nouveau journal *Tintin* français en terres romandes. Mais c'est là une autre histoire.

Louis-Robert Casterman et Hergé en 1968. (Source : Louis-Donat Casterman, *Tintin chez Casterman*, 2011, p. 20)

Jean Rime

20 Lettre d'Hergé à Louis-Robert Casterman, 24 février 1949

21 Lettre d'Hergé à Louis-Robert Casterman, 18 octobre 1950

22 Lettre de Louis-Robert Casterman à Hergé, 21 octobre 1950.

23 Pour une synthèse, voir Jean Rime, *Les Aventures suisses de Tintin*, BCU Fribourg, 2013, p. 35-37.

24 Lettre d'Hergé à Louis-Robert Casterman, 25 octobre 1950

25 Louis-Donat Casterman, *Tintin chez Casterman*, 2011, p. 17.

26 Né en 1902, Charles Lesne meurt brutalement d'un arrêt cardiaque au printemps 1950. Hergé travaillera alors avec Louis-Robert Casterman (1920-1994), le fils du directeur éditorial Louis Casterman, puis avec Pierre Fellous pour le secteur international.

Tintin et le pustaha, plus helvète qu'il n'y paraît !

Tintin et le pustaha fait partie de la catégorie restreinte des parodies intelligentes de l'œuvre d'Hergé : celles qui présentent non seulement un hommage sincère à l'auteur de Tintin, mais surtout un projet artistique original. Et original, le _Pustaha_ l'est assurément, parfois même déconcertant : technique graphique à mille lieues de celle d'Hergé, album bilingue français-batak (kézako ?)... Comme dans le numéro de 2012 avec Exem, _Hergé au pays des Helvètes_ éclaire certaines démarches inspirées à des artistes suisses par l'œuvre d'Hergé. Favorisé par l'exposition « Tint'interdits » organisée ce printemps au château de Penthes, l'échange qui suit fait dialoguer, non sans humour, l'auteur, Van Leffe, et son confrère Thierry Bourquin, qui sont un peu l'un à l'autre ce que Dupont est à Dupond...

Le reflet de Van Leffe, publié dans *Paris-Flash*.

C'est dans les floralies du château de Penthes, joyau des hauteurs chambésiennes, que nous avons rencontré Van Leffe, l'auteur de *Tintin et le pustaha*[1]. Nous avons arpenté les allées de concert et voici retranscrit avec fidélité ce qui fut dit :

Thierry Bourquin : – *Van Leffe, quel drôle de nom*

Van Leffe : – Alors que je terminais mes derniers dessins, un certain Bud E. Weyser sortait *Tintin en Thaïlande*[2]. Grand amateur de Leffe, je restais dans la bière et saluais la Belgique.

– *Encore un pirate.*

– Tout comme pour vous, mon enfance fut marquée par la lecture de Tintin. Il m'a rendu amoureux fou du monde, Haddock m'a appris l'humour, Tournesol la curiosité... Quand on vit cela, on a des comptes à rendre. Un peu comme vous le fîtes avec les eaux-fortes que vous avez tirées sur des cases découpées dans *Vol 714* pour votre étonnant *Vol 898*[3], je devais inventer une histoire.

Une eau-forte de *Vol 898* de Thierry Bourquin, à superposer à la dernière case de la p. 14 de *Vol 714* d'Hergé

– *Quelle histoire !*

– Oui, et il y a des lois à respecter dans l'art du Tintin pirate. La fantaisie n'est pas de mise. Unité d'image : chaque case fait une référence précise à une case existante. Cohérence hergéenne. Insolence.

– *Et ce style ? Trahir la ligne claire ?*

– Encore faut-il être capable de la dessiner, la ligne claire ! N'est pas Exem qui veut. Là aussi, c'est

1 Van Leffe, *Tintin et le pustaha*, Piogre [Genève], Horace, 2004

2 Parodie publiée en 1999. Le pseudonyme de l'auteur est inspiré par la marque de bière américaine Budweiser, ce qui explique l'influence sur Van Leffe.

3 Thierry Bourquin, *Vol 898 pour Sydney*, Genève, Éditions nomades, 1990. Voir http://editionsnomades.ch

l'un de vos livres qui m'a inspiré : *Glanes de la grande barrière* que vous avez réalisé avec Michel Butor[4]. Il avait calligraphié son texte avec un *Pentel brush*, sorte de pinceau-stylo-feutre : il permet des déliés, des traits très fins, ou très épais.

– « Horace », où vit cet éditeur ?

– À Piogre, pardi ! Piogre, c'est là où l'on ferre les mouches. Dans la tradition, c'est Genève. Et comme vous l'avez remarqué, ce livre tête-bêche est bilingue : français-batak, et en batak, on se salue en disant : « *Horas !* » De là à imaginer un hommage à nos racines culturelles gréco-latines...

– Et la langue ?

– Il y a deux groupes de langues batak, parlées sur l'île de Sumatra, aux alentours du lac Toba, au sud de Medan et au nord de l'équateur, dont les locuteurs ne se comprennent pas entre eux. Au nord, *alas*, *karo*, *pakpak* ; au sud, *toba*, *mandailing*, *angkola* ; géographiquement intermédiaire, le *simalungun* se rapproche plus des idiomes du sud. Il s'agit dans ce livre du batak *toba*, parlé autour du lac éponyme et sur l'île de Samosir.

– Bien compliqué. Il semble que seuls les Batak Toba considèrent être purement batak, avant d'être karo, simalungun, etc.

– Les Batak Toba sont restés longtemps isolés sur les montagnes de Sumatra, dans l'immense cratère du lac Toba, né d'une énorme explosion volcanique il y a 73 000 ans. Les hindous puis les musulmans les ont laissés tranquilles, par crainte surtout, car on leur prêtait d'étranges coutumes. Certaines sont vraies. Voyez les pages « à la Sceptre », pages 17 et 18 de *Tintin et le pustaha*, rédigées par l'« Ex-Père ».

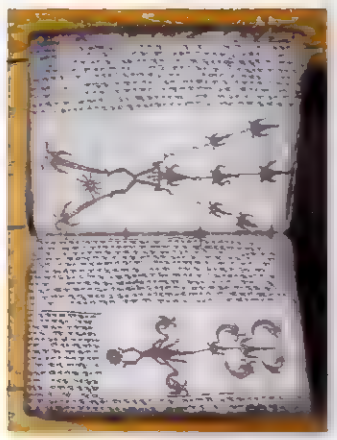
– Un mystère que ce père

– Le premier étranger à se rendre sur les bords du lac Toba a été Elio Modigliani, en 1890-1891[5]. Avant lui, le génial linguiste Neubronner van der Tuuk...

– Vous oubliez Ida Pfeiffer (1797-1858), cette incroyable veuve autrichienne qui, sur le tard, dans les années 1850, entreprit quelques époustouflants voyages autour du monde et s'approcha dangereusement des contrées batak[6]

– Où avais-je la tête ? Van der Tuuk avait aperçu le lac, sans jamais pouvoir y accéder, lui qui avait étudié la langue, basé à Sibolga, sur la côte ouest de Sumatra. Il avait traduit les Évangiles et bien qu'envoyé par la Nederlands Bijbel Genootschap (Société néerlandaise pour la traduction de la Bible), il ne portait pas le christianisme dans son cœur. Il recueillit de nombreux récits qu'il publia aux Pays-Bas[7]. Il publia aussi, entre autres, une grammaire batak et un dictionnaire batak-hollandais[8].

La culture batak se caractérise par une écriture qui lui est propre ; elle est syllabique, avec dix-neuf à vingt-deux signes radicaux dont les consonnes sont toujours prononcées avec un *a*, et six à huit signes diacritiques qui peuvent changer le *a* en d'autres voyelles.



Cette écriture est présente sur des objets de bambou ou d'os, mais surtout dans des manuscrits sur écorce appelés *pustaha*. Les *pustaha* contiennent le savoir des *datu*, des « prêtres-magiciens » ou « chamanes » ; ce sont des cahiers de notes pliés en accordéon, qui fixent et transmettent diverses recettes et formules illustrées de dessins, dans les domaines de « l'art de préserver la vie », de « l'art de détruire la vie » et de « l'art de prédire l'avenir ».

4 Michel Butor et Thierry Bourquin, *Glanes de la grande barrière*, Éditions nomades, 1995

5 Elio Modigliani, *Fra i Batacchi Independenti*, Società Geografica Italiana, 1892

6 Ida Pfeiffer, *Mon second voyage autour du monde*, Hachette, 1857 (récemment repris, en partie, sous le titre *Ma tête à couper*, Phébus, 1993)

7 Herman Neubronner van der Tuuk, *Bataksch Leesboek, bevattende stukken in het Tobasch, Mandailingsch en Dairisch. Erste Stuk: Stukken in het Tobasch*, Amsterdam, Frederik Müller, 1860

8 *Tobasche Spraakkunst*, Fred. Müller, 1864, *Bataksch-Nederduitsch Woordenboek*, Fred. Muller, 1861

Mon *Pustaha* est à notre connaissance le premier livre publié en écriture batak depuis plus de 70 ans[9]. Les caractères batak utilisés dans mon album pour les pages de l'Ex-Père ont été créés spécialement par Métalusine[10], qui a passé un nombre d'heures incalculable à les dessiner, avec un logiciel fort cher de dessin vectoriel spécialement conçu (Fontographer), et acquis à cette intention. Ils sont inspirés par ceux des livres de Van der Tuuk[11], mais il a fallu définir toutes les caractéristiques de la police (chasse et approche, en particulier...), et dessiner les caractères un par un, y compris ceux qui existent en théorie mais qui n'apparaissaient pas dans les textes. Ensuite, il y a eu le travail informatique pour placer les lettres quelque part sur le clavier virtuel ASCII, et il a fallu trouver quelques astuces pour qu'un logiciel de traitement de texte puisse justifier à gauche et à droite.

Le texte de mon histoire a été traduit par Nai Si Butet, votre très regrettée épouse. Elle avait eu la chance d'étudier cette ancienne écriture à l'école à Balige. Elle parlait un batak très pur, non mâtiné d'indonésien et de modernismes étrangers comme cela devient le cas actuellement. Plusieurs scènes, la rencontre avec Tournesol entre autres, se passent dans son village de Gumbot. C'est elle qui a également calligraphié le texte manuscrit. Une vraie Helvète aussi : elle est devenue citoyenne suisse, originaire de La Côte-aux-Fées, le 21 juillet 1976 à Kochi au Japon !

– Et l'histoire, pouvez-vous me la résumer ?

– Très tintinesque et classique : un *pustaha* disparaît au musée de Fribourg. Tintin, les Dupondt puis Haddock sont sur l'affaire, départ pour le pays batak, voyage parsemé d'aventures tintiniennes, ils retrouvent à Gumbot Tournesol, qui est devenu un *datu*, totalement intégré. On découvre sur un prospectus quelques rites déroutants puis on apprend que Tchang subira un sort peu enviable, ce qui choque Tintin et Haddock, mais pas du tout Tournesol... Tintin sauve une nouvelle fois Tchang. Ils découvrent alors un trafic de *pustaha* dans lequel sont impliqués le Dr Müller, Allan et l'ignoble dictateur Suharto, qui a les traits de Rastapopoulos. Comme dans *Vol 714*, il confesse tous ses crimes, le million de morts qu'il a provoqués lors de son coup d'État de 1965[12], épisode tragique souvent occulté encore aujourd'hui en Indonésie. Finalement, le *pustaha* disparu est retrouvé à Genève sous les pieds de Calvin. Les Dupondt arrêtent le Dr Müller chez le barbier, rue Calvin, alors que Tintin se fait couper la houppette !

– Barbier, Dr Müller, rue Calvin ?

– Oui...

– On trouve dans le récit un certain nombre de guest stars : pouvez-vous m'en dire plus ?

– Je vois que vous avez là dans votre besace un exemplaire du *Pustaha* : on regarde depuis le début ?

– Asseyons-nous sur ce banc. Que le lac est beau, Conrad Witz, le Mont-Blanc.

– Page 7 : Wolinski. J'étais abonné à l'époque à *Charlie Hebdo* et me précipitais chaque semaine sur sa rubrique. Page 15 : Charb, page 24 : Luz, encore *Charlie*. J'ai des regrets : je n'aurais pas dû, j'aurais dû inviter Siné à leur place...

Page 8 : le *Ramona*. Un ami, le Serge Lebeault du colophon, collectionne BD et planches originales. Il possède d'ailleurs l'une des plus belles et complètes collections d'éditions originales de *Tintin*. J'avais

9 Le batak s'écrit aujourd'hui en caractères latins

10 Membre émérite d'Alpart, qui contribue régulièrement à sa revue par de savants articles

11 Imprimés par Spijn et Zoon qui, comme d'autres imprimeurs hollandais, ont acheté à Tetterode les caractères en plomb qu'ils utilisaient. Les poinçons ont été gravés en 1855 par Karkerine en deux corps, 9 et 12 Voir *Proeven van Oostersche Schriften*, Lettergieterij « Amsterdam », Voorheen N Tetterode, vers 1910 L'avantage de la version informatisée, c'est que c'est une police Truetype et que l'on peut l'agrandir et la diminuer comme on veut !

12 Entre autres, voir le film *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer

acquis de lui une planche de Francis. Le bateau est copié de la planche originale[13].

Page 12 : les merveilleux *Pieds Nickelés* de Pellos, ces fabuleux anarchistes, et *Kelly Green*, de Stan Drake[14]. Deux planches originales, aussi du même Serge.

Page 15 : Uderzo, Panoramix, *datu* bretonnant !

DÉGUERPISSEZ ! OU ON APPELLE LA POLICE !
MINUTE ! ON EST TITULAIRES DES DROITS DE CHASSE AU CERF DANS CETTE FORÊT...
ET SI ÇA NOUS PLAÎT DE PASSER NOS VACANCES À TRAQUER LE GIBIER, C'EST NI VOUS NI LA POLICE QUI POURRA NOUS EN EMPÊCHER !

Une case extraite de la planche originale des *Pieds Nickelés campeurs* de Pellos et sa réinterprétation dans *Tintin et le pustaha*.

– J'ai d'autres questions. Pages 1 et 2 : que viennent faire ces posters de timbres suédois ?

– C'est encore une contribution de mon amie Métalusine (cf. le colophon). Ils me permettent de brouiller les cartes : quand on voyage, on confond souvent *Swiss* et *Sweden*, *Switzerland* et *Swaziland*, j'ai même reçu une lettre adressée en *Swiss Zealand* ! De plus, ils ornent le bureau du professeur Cantonneau comme Warhol ornait celui de Hergé. Mais ce ne sont pas n'importe quels timbres. Comme Cantonneau (et Van Leffe) qui s'intéresse(nt) à des objets improbables, Oscar Reutersvärd[15] a dessiné des objets impossibles, avant tout le monde (ou presque). Cet artiste est resté méconnu hors de son pays natal, et il est juste de lui rendre hommage, ce qu'ont fait les postes suédoises...

– Et que chantent les pagayeurs en page 11 ?

– Une belle mélopée batak. Je vais essayer de vous la chanter[16].

– Vous chantez aussi mal que moi !

– Les Batak, eux, sont tous d'admirables chanteurs.

– J'ai encore des questions, mais pour terminer en page 24, que signifient « Gantung Suharto » et « Goreng Hababie » ?

– Je dessinais et imaginais ce livre lors de la chute du régime de Suharto en Indonésie. Parmi les nombreux slogans des manifestants, ceux-ci ont retenu mon attention. Le premier veut dire : « Pendons Suharto », et le second : « Faisons frire Hababie », son successeur intérimaire. Il y a là un jeu de mots : son vrai nom est Habibie, le voici

13 Francis (dessin) et Tillieux (scénario), *L'Homme des vieux*, Dupuis, 1969, p. 16.

14 Pellos (dessin) et Montaubert (texte), *Les Pieds Nickelés campeurs*, Société parisienne d'édition (« Les Beaux Albums de la jeunesse joyeuse » n° 63), 1968, p. 23, Drake (dessin) et Starr (scénario), *Do, ré [illegible] sang* (*Kelly Green*, vol. 4), Dargaud, 1984, p. 45

15 Voir http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Reutersvärd

16 À écouter sur http://www.youtube.com/watch?v=Av1llext1wE et http://www.youtube.com/watch?v=eDCenGkgA5U

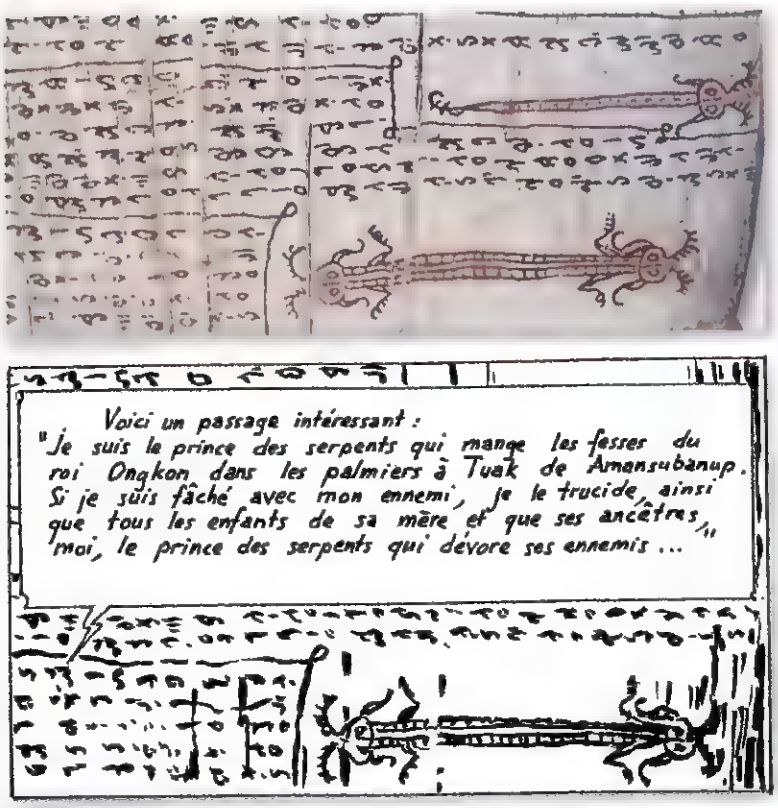
transformé en Hababie et *babi* veut dire « cochon », « porc », ce qui est assez parlant dans un pays à 90% musulman...

– Et qui sont ces mystérieux contributeurs cités dans le justificatif du tirage ?

– Nous avons déjà parlé de certains d'entre eux. Reste le meilleur imprimeur du monde...

– ... qui a imprimé de nombreux textes de mes Éditions nomades. Il l'est en effet !

– Accordons une place d'honneur à l'Ex-Père, tragiquement disparu dans le Doubs en 2009. Il était ethnologue, historien des religions, poète, artiste, musicien de jazz, explorateur, ami, professeur, cuisinier, chroniqueur musical... Nous travaillions avec lui, ainsi qu'avec Métalusine et Nai Si Butet, depuis plusieurs années à la traduction et la publication argumentée d'un authentique *pustaha*, un travail important. Mon *Tintin* s'est fait en marge. En guise d'apéritif. Dînatoire ?


Voici un passage intéressant :
"Je suis le prince des serpents qui mange les fesses du roi Ongkon dans les palmiers à Tuak de Amansubanup. Si je suis fâché avec mon ennemi, je le trucide, ainsi que tous les enfants de sa mère et que ses ancêtres, moi, le prince des serpents qui dévore ses ennemis ..."

Le vrai pustaha du XIX[e] siècle et sa transposition dans *Tintin et le pustaha*. La traduction est exacte, même si elle a été encore améliorée depuis la parution de l'album.

– Et puis, j'oubliais ce moment où vous parlez de Wolff

– Oui, c'est grâce à vous et je vous en remercie. En effet, dans la version de tête de votre *Vol 898*...

– Vol Quantas 898 Singapour-Sydney que j'ai effectivement pris !

– ... vous retravaillez une de vos eaux-fortes, et vous figurez Wolff, une petite antenne sur l'oreille : c'est lui qui serait revenu sur Terre, sauvé par des extraterrestres lors de son sacrifice au retour de la Lune. Le voici commandant de soucoupe et il sauve à son tour Tintin et ses compagnons de la furie du volcan.

– En effet, et c'est la seule chose que je reproche à Hergé : pourquoi diable n'a-t-il pas eu cette idée ? Pourquoi mettre en scène Mik Ezdanitoff[17] ?

– En tout cas, je vous remercie, je vous ai plagié éhontément et je ne le regrette pas ! Cela colle parfaitement à mon récit ! Et je ne m'en suis pas tenu là : je vous ai plagié aussi dans les éditions de tête[18]. L'eau-forte rehaussée jointe à l'album n'est-elle pas dans la pure veine de vos gravures « rehaussées de Chine et de thé », technique que vous avez inventée ? Plagier Hergé est bagatelle à côté...

– Flatté je suis. Dans le colophon, on cite en exergue Jean-Pierre Verheggen

– Grand poète belge. Je lui ai envoyé un exemplaire du *Pustaha*. S'en est suivi une correspondance fort amicale, joyeuse et sympathique. Tintin apparaît plusieurs fois dans son œuvre[19]. D'ailleurs, sur un site

17 Sur ce point, voir l'article de Christiane Gillièron Paléologue « Piotr Szut, le jumeau magnifique » dans le présent numéro

18 Édition de prestige : 50 exemplaires (I/L – L/L) enrichis d'une page de l'original, d'un morceau des premiers croquis et de l'estampe susmentionnée. En outre : 50 exemplaires munis de l'estampe (1/50 – 50/50) et 400 exemplaires nus, tous tamponnés en rouge et en batak du sceau de l'éditeur

19 Jean-Pierre Verheggen, *Ridiculum vitae*, La Différence, 1994 et « La poésie sera faite partouse (comme disait

« Le lotus bleu », une sérigraphie de Thierry Bourquin pour le portfolio *Phú sur le fleuve Bach-Dang* (Éditions nomades, 1997). On reconnaît Tintin dans sa jarre et le lotus bleu parmi les fleurs.

Internet fort mal informé sur ce point, le webmaster suggère que Verheggen serait l'auteur du *Pustaha*[20], prenant prétexte d'une épigraphe dans le colophon ! J'espère que ses futurs héritiers ne m'accuseront pas d'avoir piraté son œuvre. Verheggen m'a suggéré de l'appeler, mais j'ai des blocages avec le téléphone, je n'ose pas.

– Oui, je connais aussi ces angoisses. Moi aussi je souffre du syndrome Sanzot

Propos retranscrits à Lipari[21]
le 13 juin 2014 par Thierry Bourquin

Lautréamant) », lisible en ligne : http://www.bon-a-tirer.com/volume3/jpv.html.

20 Il insinue en outre que j'aurais fait une petite fortune avec ce « coup », alors que nous rentrerons peut-être dans les frais quand nous les aurons tous vendus.

21 Tiens, le *Ramona* (p. 5) fait une escale à Lipari !

Pour une histoire médiatique de Tintin

« Tintin, ce journaliste qui n'a jamais écrit d'article » – sauf une seule fois, dans les *Soviets*... La chanson est connue, mille fois rabâchée. Ce paradoxe fondamental de l'axiomatique tintinesque mérite cependant d'être réévalué : conditionné par une image limitée du journalisme (celle de l'article de presse écrite) et par une vision « monumentale » de Tintin (corpus clos de vingt-trois ou vingt-quatre albums, chef d'œuvre de l'art du XX^e^ siècle), notre regard peut cependant être converti à une autre vision, selon laquelle *Tintin* ne serait pas seulement une œuvre, mais aussi un produit vivant de la culture médiatique.

Dans son essai *Tintin et les médias*, Pierre Sterckx recense « les rencontres de ce jeune journaliste de la presse écrite avec les grands médias de notre époque ». Par un incroyable acte manqué, l'auteur oublie tout simplement le journal, au motif sans doute qu'évidemment Tintin est dit reporter, et qu'évidemment il ne l'est pas vraiment. Le constat est tellement « banal[1] » qu'en rappeler la banalité suffirait à régler le problème... Ce silence revient à faire abstraction de l'omniprésence, pourtant, du journal dans les *Aventures de Tintin* et à négliger le fait que celles-ci ont paru *dans* la presse et *pour* la presse. Tintin véhicule un imaginaire et une culture médiatiques qui irriguent le discours social de son temps[2] ; il en est, comme Hergé l'affirmait de lui-même, l'« excellent médium ». Il vaut la peine, ne serait-ce qu'à titre exploratoire, de prendre cette position au sérieux.

Tintin reporter

Institué l'un des « meilleurs reporters » du *Petit Vingtième* au seuil de *Tintin au pays des Soviets*, le protagoniste est et reste journaliste tout au long de la saga : pas seulement dans l'album inaugural, mais aussi dans *Tintin au Congo*, où les journaux du monde entier tentent d'obtenir ses reportages (p. 11) ; dans *L'Oreille cassée*, où il prend des notes sur un carnet (p. 2-3) ; dans *L'Étoile mystérieuse*, encore, où il « représentera la presse d'information » (p. 14) ; dans *L'Or noir* (p. 16), où on le voit pratiquer une interview ; et jusque dans *Tintin et l'Alph-Art*, où il se présente lui-même comme « journaliste » (planche 13). « D'un bout à l'autre du corpus, résume Cyrille Mozgovine, le personnage se présente – ou est présenté – comme 'reporter' [...][3]. »

Il est vrai que les signes de sa profession vont s'atténuer à mesure que son action se resserrera sur sa famille de papier plutôt que d'englober le monde entier, mais ce n'est pas parce qu'on ne voit pas Tintin écrire que celui-ci n'est pas reporter. Au contraire même. « Tintin, estime Paul Vandromme dans son essai fondateur, est encore un reporter à l'ancienne mode [...]. Avant de songer à composer ses articles, il prend d'abord la peine de les vivre. [...] Du reportage, il fait une chanson de geste[4]. » Guillaume Pinson a impeccablement retracé la généalogie de la figure romanesque du reporter *qui est reporter parce qu'il n'écrit pas*, tout

1 Pierre Sterckx, *Tintin et les médias*, Le Hêtre pourpre, 1997, p. 11

2 Sur ces deux notions, voir Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e^ siècle*, Classiques Garnier, 2013 ; Pascal Durand, « La 'culture médiatique' au XIX^e^ siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni*, n° 39, automne 1999, p. 29-40

3 Cyrille Mozgovine, *De Abdallah à Zorrino*, Casterman, 1992, p. 224

4 Paul Vandromme, *Le Monde de Tintin* [1959], La Petite Vermillon, 1994, p. 138-139

engagé dans l'action. « Montrer le reporter en train d'écrire, explique-t-il à propos des *Soviets*, est une erreur narrative qui ne se reproduira plus dans la série, car cette pause extrait Tintin de ses propres aventures, institue un décalage avec lui-même qui s'avère intolérable[5] » Autrement dit, un reporter qu'on voit écrire tranquillement dans sa chambre se place en retrait des événements sur lesquels il serait susceptible d'agir. « L'héroïsation du reporter fictif des origines est ainsi passée par l'effacement complet de la figure [...] de l'écrivain-journaliste[6]. »

Si l'on sait que Tintin est reporter, c'est parce qu'il est désigné comme tel et que son attitude incarne des valeurs culturellement associées à cette figure héroïque : voyageur, redresseur de torts, etc. Il se trouve que ce « reporter fictif », qui n'a par définition pas à s'embarrasser des contraintes du métier, à l'image de Fandor dans *La Fin de Fantômas* (1913)[7], a forgé un imaginaire ensuite relayé « par la réalité même, lorsque, au tournant du XX[e] siècle, les grands reporters en chair et en os ont emboîté le pas à nos héros de papier[8] ». Tintin porte cette double casquette : personnage type de la littérature populaire, dont une narration relate les exploits, et reporter *réel* qui emprunte les codes du genre, tels qu'ils apparaissent par exemple dans les reportages d'Albert Londres ou de Joseph Kessel, qui ont tous deux directement inspiré Hergé.

Tintin ne se contente pas, en effet, d'endosser la mythographie du reporter qui n'écrit pas. Reporter réel, il l'est de la façon la plus incontestable qui soit, par l'existence tout à fait concrète de ses *Aventures* : nous ne le voyons peut-être pas rédiger, mais nous lisons ses reportages. Tel est le pacte de lecture conclu à la première case de *Tintin au pays des Soviets* : « Ce sont ses multiples avatars que vous verrez défiler sous vos yeux chaque semaine. [...] La direction du 'Petit XX[e]' certifie toutes ces photos rigoureusement authentiques, celles-ci, ayant été prises par Tintin lui-même. » Mais si elle emprunte à la rhétorique de véridicité propre aux annonces de reportage[9], cette case initiale pose néanmoins plusieurs problèmes. En premier lieu, ces prétendues photographies sont en fait des dessins ; nul n'en est dupe, encore que Jacques Martin confiait avoir cru, enfant, que les diapositives des vignettes montées en « films fixes » formaient un « vrai film » avec « un personnage réel derrière tout ça[10] ». Mais surtout, elles ne peuvent pas avoir été prises par Tintin, puisqu'on l'y voit. Cette aporie apparaît déjà dans

5 Guillaume Pinson, « Tintin avant Tintin. Origines médiatiques et romanesques du héros reporter », dans Maxime Prévost et Rainier Grutman (éd.), *Hergé reporter. Tintin en contexte* (*Études françaises*, 46/2), 2010, p. 16. Cf. *L'Imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 216-230

6 Guillaume Pinson, « Le reporter fictif (1863-1913) », *Autour de Vallès*, 40, 2010, p. 99.
Fandor « enquêtait sur les sujets qui l'intéressaient, et apportait ses papiers, quand l'idée lui en venait, au journal » ; « les aventures par lesquelles il avait passé lui avaient valu une renommée formidable » ; ses papiers « étaient donc plus que largement payés, et de la sorte, le journaliste pouvait vivre facilement, sans souci du lendemain ». (Extraits de *La Fin de Fantômas* de Pierre Souvestre et Marcel Allain, cités par Guillaume Pinson dans « Tintin avant Tintin », art. cit., p. 20)

8 Myriam Boucharenc, « Nouvelles fictions du reporter au XX[e] siècle », *Interférences littéraires*, 7, 2011, p. 15. Voir aussi Marc Martin, *Les Grands Reporters*, Audibert, 2005, notamment p. 207

9 Voir Myriam Boucharenc, *L'Écrivain reporter au cœur des années trente*, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 122-123. On renvoie particulièrement au texte de lancement de *Ce que j'ai vu à Moscou* de Henri Béraud publié dans *Le Journal* du 29 août 1925 : « *Le Journal* publiera prochainement sur la Russie soviétique une série d'articles dont le retentissement sera considérable. Il a voulu savoir la vérité, toute la vérité [...]. La signature de notre envoyé est par elle-même un gage d'impartialité. C'est M. Henri Béraud qui est allé vivre là-bas pour nous plusieurs semaines. »

10 Témoignage visible dans le documentaire de Benoît Peeters et Wilbur Leguebe *Moulinsart-Hollywood* (1995)

le tout premier dessin de Tintin et Milou, paru en guise d'annonce dans *Le Petit Vingtième* du 4 janvier 1929 : « La photo ci-dessus, une des dernières [qu'il] nous [a] envoyées, les représente déambulant dans les rues de Moscou, sous l'œil soupçonneux d'un camarade-citoyen-policier-bolchéviste. » On imagine mal Tintin, scruté par un « Soviet », poser devant un trépied ou demander à un brave Russe qui passe par là de prendre le cliché, ce qui serait d'ailleurs impossible puisqu'il tient l'appareil de sa main droite ! Dans la première planche de l'aventure (case B1), c'est un rédacteur du journal qui le photographie, suggérant par là que l'image que nous voyons est une photographie prise elle aussi par autrui.

Suivez, à partir de jeudi prochain, les Aventures extraordinaires de Tintin, reporter, et de son chien Milou, au pays des Soviets.
La photo ci-dessus, une des dernières nous envoyées, les représente déambulant dans les rues de Moscou, sous l'œil soupçonneux d'un camarade - citoyen - policier - bolchéviste.

La toute première image de Tintin dans *Le Petit Vingtième* du 4 janvier 1929.

Comment lire dès lors cette scène fondatrice mais embarrassante ? Tom McCarthy y voit simplement un dispositif fictif instauré « pour mieux donner à la fiction le vernis de l'authenticité[11] », dans la lignée des pseudo-manuscrits qui s'entassent dans les préfaces de romans du XVIII[e] siècle. Une telle lecture est possible, mais elle revient à niveler complètement ce qui fait la spécificité visuelle et médiatique de cet acte de naissance. La première case reproduit la « photographie » d'un reportage de presse du *Petit Vingtième* représentée dans le contour d'une case, soit à l'intérieur de ce même reportage. Le brouillage des niveaux – qui fait que la rédaction parle de Tintin *dans* le reportage attribué à Tintin – a certes quelque chose d'encore maladroit, mais cette maladresse pleine de fraîcheur témoigne des enjeux narratifs et graphiques qui se font jour ici. Car s'il est évident que nous ne sommes pas en face d'un photoreportage *stricto sensu*, Hergé a, par une sensibilité sans doute inconsciente, assimilé le dialogue vieux alors d'un demi-siècle au moins entre la photographie et la gravure d'actualité qui, avant l'invention de la similigravure, en était l'unique traductrice dans la presse.

D'une part, Tintin porte malgré lui la mémoire d'un « journalisme en bande dessinée » complètement oublié dont Thierry Smolderen a récemment exhumé un corpus méconnu extrait des hebdomadaires anglais *London Illustrated News* et *Graphic* de la seconde moitié du XIX[e] siècle. Les reporters étaient envoyés sur le terrain avec des bois à graver qui faisaient ensuite l'objet d'un montage ; parfois aussi, des correspondants adressaient à la rédaction des croquis légendés que les dessinateurs attitrés du journal adaptaient, assemblaient et gravaient sous forme de story-boards – murs de dessins punaisés voire véritables planches de bande dessinée. Ces illustrations, qui intégraient les leçons de Töpffer en matière de narration iconique et de représentation des personnages, déjouent l'objectivité créditée à la reproduction photomécanique au profit d'un point de vue volontairement personnel qui influencera souterrainement le regard des cinéastes et des photographes[12].

11 Tom McCarthy, *Tintin et le secret de la littérature*, Hachette, 2006, p. 14

12 Voir Thierry Smolderen, « I. Les débuts de la bande dessinée dans *Illustrated London News* », « II. Les suppléments de Noël et d'été », « III. Les bandes dessinées journalistiques du *Graphic* et de *Illustrated London News* », *Neuvième Art 2.0*, janvier 2012, http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article357, respecti-

D'autre part, la photographie elle-même, d'abord simple illustration du texte, est devenue à son tour un moteur de l'actualité depuis le début du XX[e] siècle et plus encore depuis la Grande Guerre, dans des mises en page de plus en plus audacieuses. « Le dynamisme recherché dans les compositions ne s'exprime plus dans l'image elle-même, mais dans la page qui présente une séquence de photographies[13] » inspirée à son tour du cinématographe, commente l'historien Thierry Gervais. On rappelle que *Totor* était présenté comme un « grand film comique » et que le dispositif de la bande dessinée, avec ses cases successives qui sont censées être autant de photos prises sur le vif, participe de l'esthétique de la vitesse centrale dans *Tintin au pays des Soviets*.

Pourtant, cette archéologie visuelle des *Aventures de Tintin* ne rend pas encore compte du nœud du problème. À la différence du « roman de reporter », le reportage proprement dit s'énonce à la première personne ; les marques de subjectivité, à commencer par le *Je*, sont garantes de l'exactitude des faits rapportés. Or si Tintin photoreporter adoptait ce dispositif, son regard correspondrait au cadrage des images et il serait visuellement absent de ses propres *Aventures*. Le reportage où l'on voit Tintin est donc un reportage *reconstitué*, censé concilier le reporter comme *auteur* et le reporter comme *acteur*. Cette opération est évidente dans l'épisode où il écrit son article, puisque nous pouvons voir la scène de rédaction, mais pas lire le résultat – article-fleuve d'ailleurs, qui n'a rien à voir ni avec un récit photographique, ni avec les « cartes postales » qu'il promettait d'envoyer au moment de son départ (*Tintin au pays des Soviets*, planche 1).

La rédaction du *Petit Vingtième*, à commencer par Hergé, est apparemment ennuyée par le caractère boiteux du dispositif mis en place. Le talent du dessinateur n'est pas en cause, mais plutôt la nouveauté du médium de la bande dessinée qui se cherche encore des récits de fondation. C'est d'ailleurs une version très différente qui est énoncée dans le numéro du 1[er] avril 1930 : « Or cette histoire, chacun le sait, est composée d'après des documents photographiques et des notes manuscrites émanant directement de Tintin, en qui nous avons toute confiance[14]. » Selon cette fiction rectifiée, les *Aventures de Tintin* ne sont plus directement constituées par le reportage du héros, mais par le montage narratif résultant de ses envois. La nuance permet au reporter d'être à la fois, indirectement, le *sujet* garant de l'exactitude de ses aventures, et leur *objet*, vu d'un œil externe, celui de la rédaction.

On s'en rend parfaitement compte lors de son départ pour la Russie : ce que l'on voit, ce n'est nullement un reporter *photographiant*, mais – on l'a déjà signalé – un reporter *photographié*. Cette figure du « reporter médiatisé », fréquente dans la littérature et la presse contemporaines, dévoile la logique d'auto-engendrement propre à la culture médiatique : Tintin est photographié parce qu'il est important (ses reportages ont une valeur d'information), mais il prend davantage encore d'importance, et avec lui *Le Petit Vingtième*, parce qu'il est photographié. Le procédé ne sert plus seulement à restituer le réel, mais aussi à marquer une hiérarchie dans la valeur des événements ou des personnalités[15].

Ainsi le dispositif ambigu mis en place voue-t-il Tintin à devenir une icône tout en garantissant la réalité de son propos et en donnant une consistance

vement 358 et 359

13 Thierry Gervais, « L'invention du magazine. La photographie mise en page dans *La Vie au grand air* », *Études photographiques*, 20, juin 2007, p. 63

14 *Le Petit Vingtième*, 1[er] avril 1930, cité dans Benoît Peeters, *L'Univers d'Hergé*, t. 2, Casterman / Rombaldi, 1987, p. 66-67

15 Sur ce point, voir Gianni Haver, « Représentation de l'acte photographique dans la presse illustrée : un dévoilement progressif. 1900-1045 », dans Philippe Kaenel (éd.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940)*, Infolio, 2011, p. 223-251

d'auteur au dessinateur, ou au « photographe », que l'on ne voit pas : Hergé. En attendant la venue de Tintin, imagine Jean-Marie Apostolidès, « un dessinateur appelé Hergé est chargé de transcrire ses aventures. Personne en dehors du journal ne connaît les sources d'Hergé, mais cela ne diminue en rien la croyance des lecteurs. Peut-être la rédaction reçoit-elle chaque semaine des articles de Tintin contant ses exploits ? Peut-être Hergé s'appuie-t-il sur des nouvelles d'agence de presse pour composer ses dessins ? Quoi qu'il en soit, il existe un Tintin réel, cela fait peu de doute, et l'œuvre d'Hergé a pour fonction de l'illustrer pendant son absence[16] ». Cette croyance en Tintin se joue bien dans l'espace de fiction créé par la bande dessinée, mais aussi dans l'interaction avec le monde réel, et en particulier à travers la médiatisation du personnage au-delà de la bande dessinée, dans l'espace élargi du journal.

Les médiamorphoses de Tintin

Le propos n'est pas ici de revenir sur les « retours de Tintin » en chair et en os, instrument du mécanisme de croyance évoqué plus haut, mais de nous limiter aux « médiamorphoses » de Tintin – ses métamorphoses médiatiques – circonscrites dans les pages du *Petit Vingtième*. Celles-ci peuvent être décrites à l'aide des quatre caractéristiques de la « matrice médiatique » théorisée par Marie-Ève Thérenty : actualité, périodicité, rubricité, collectivité[17]. Les deux premières vont de soi : le reportage de Tintin est décrit comme contemporain des faits relatés, et il est délivré sous la forme régulière du feuilleton, à l'instar de nombreux reportages à l'époque[18]. Nous nous attarderons en revanche sur les deux derniers aspects parce qu'ils contreviennent à la logique de l'œuvre personnelle (« Tintin, [...] c'est moi ») qu'Hergé s'attachera à promouvoir par la suite.

En tant que produit d'une culture médiatique, Tintin n'est pas confiné dans les cases de ses *Aventures*, et Hergé n'a pas le monopole de la représentation ou de la parole du personnage. Entre la bande dessinée et le journal où celle-ci est publiée, une véritable circulation s'instaure. Dans *Le Petit Vingtième* du 8 mai 1930, par exemple, les deux dernières planches des *Soviets* rapportent le retour triomphal de Tintin, le jour même de l'événement organisé par la rédaction avec un jeune comédien jouant le rôle du reporter. Ces deux pages, dessinées par Hergé en forme de *post-scriptum*, sont relayées, dès le lendemain, en une du « grand » *Vingtième Siècle* – gage d'authenticité et de sérieux – avec des photographies et un reportage signé V. M. qui atteste que oui, « c'était bien vrai ». On y voit un Tintin parfaitement intégré à l'équipe de rédaction du quotidien, accueilli par tous ses collègues. La semaine suivante, *Le Petit Vingtième* à son tour publie un reportage photographique qui remplace les deux pages habituelles de bande dessinée et où Hergé est présenté comme « rédacteur en chef », non comme auteur.

Ces médiamorphoses sont intéressantes en ce qu'elles ne se contentent pas de prolonger l'œuvre graphique : elles dialoguent avec elle, au point que leur absence peut avoir une influence sur la bande dessinée proprement dite. J'en prendrai deux exemples autour de *Tintin au Congo*. Au début de

16 Jean-Marie Apostolidès, *Lettre à Hergé*, Les Impressions nouvelles, 2013, p. 71. Sur le rôle que se donne ce « Hergé » qui double Tintin partout, invisible lui-même sinon par quelques indices épars, je renvoie à mon article « Hergé est un personnage. Quelques figures de la médiation et de l'autoreprésentation dans *Les aventures de Tintin* », dans Maxime Prévost et Rainier Grutman (éd.), *Hergé reporter*, *op. cit.*, p. 27-46.

17 Voir Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, Seuil, 2007, p. 47.

18 En réalité, la compatibilité de ces deux catégories de l'actualité et de la périodicité est plus complexe qu'il n'y paraît, et il y aurait beaucoup à dire sur l'articulation du temps de l'histoire vécue par Tintin et du temps de la publication par épisodes. Mais c'est un autre sujet.

Le Petit Vingtième, 15 mai 1930 : ce reportage photographique est la suite logique des deux dernières planches de *Tintin au pays des Soviets*.

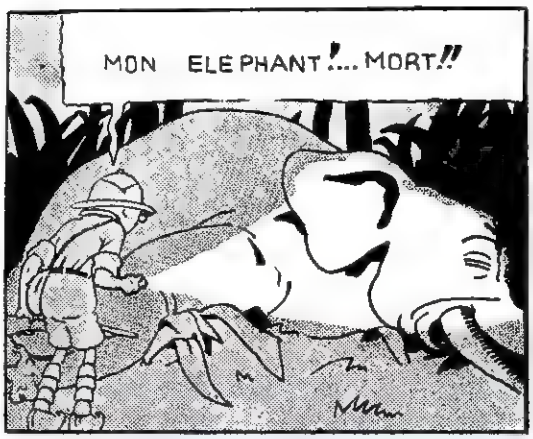
l'aventure, dans l'album en couleurs, Milou répond à l'interview de ses congénères canins : « Oui, j'en avais assez de mener une petite vie monotone. Alors, j'ai décidé d'aller chasser le lion… » (p. 1). Dans la version noir et blanc, il disait simplement : « … Oui, je vais chasser le lion. Ces chasses n'ont d'ailleurs plus de secrets pour moi. » Comment expliquer l'ajout du début de la phrase dans la version définitive, sinon comme un moyen de pallier l'absence d'un dialogue intitulé « Tintin et Milou s'ennuient » publié sous une forme rédactionnelle dans *Le Petit Vingtième* du 22 mai 1930 et qui mettait effectivement en scène le héros en pantoufles, menant provisoirement une vie des plus banales en attendant de repartir ? Les enfants d'alors s'en souvenaient en découvrant la première planche tandis que les lecteurs de l'album en couleurs, à partir de 1946, ne pouvaient plus en avoir connaissance[19].

Second exemple : *Le Petit Vingtième* du 5 février 1931 publie en couverture une *authentique* photographie, non un dessin, de l'aventurier et de son chien assis triomphalement sur un cadavre d'éléphant. Cette mise en scène est instructive à plus d'un titre. En premier lieu, elle confirme la fiction de Tintin photoreporter, et devance de surcroît les critiques d'invraisemblance qu'un pareil autoportrait photographique pourrait susciter, puisque la légende précise : « Photo prise par Tintin lui-même grâce à un dispositif spécial » (de type retardateur ou

19 Ils n'avaient pas accès non plus à *Tintin au pays des Soviets*, raison pour laquelle Hergé supprime la seconde phrase, qui fait référence à un épisode de cet album devenu introuvable (planche 123, p. 126) dans lequel Milou prend l'ascendant sur un tigre. Le chien a réactivé le souvenir de cette scène dans la suite du dialogue « Tintin et Milou s'ennuient », publiée sous le titre « Milou a une idée » dans *Le Petit Vingtième* du 30 mai 1930

déclencheur à distance, sans doute[20]). Ce n'est pas la première fois que Tintin apparaît en chair et en os sur une photographie, on l'a vu à propos du retour de Russie, mais c'est la première fois que le journal publie un cliché extrait du reportage en cours. Et c'est là le second centre d'intérêt de cette couverture : elle s'intègre parfaitement à la séquence de BD publiée à l'intérieur du numéro (planches 71-72 de la version en noir et blanc). Tintin y tue un éléphant de nuit, le découvre à la lumière de sa lampe-torche (probablement celle qui éclaire la prise de vue de la couverture !) puis – ellipse – on le voit rentrer à la mission une fois que le jour s'est levé. Qu'a-t-il fait entre-temps ? Il a « enlevé les précieuses défenses de l'éléphant », comme le précise le récitatif accolé au dessin (planche 72 B1), mais auparavant, il a pris le temps d'immortaliser son trophée de chasse, à l'aide de l'appareil qu'il portait en bandoulière dans cet épisode – mais pas dans l'intégralité du récit. Cet exemple montre donc à la fois que Tintin a une vie concrète en dehors des dessins d'Hergé[21] et que cette vie se joue *aussi* dans le journal, en vertu des principes de rubricité (Tintin n'est pas cantonné à la page BD) et de collectivité (ce n'est pas forcément Hergé qui a pris la photo ou qui écrit les commentaires rédactionnels sur son personnage).

Une pareille transmédialité s'observera durant toute la décennie du *Petit Vingtième*. Après *Tintin en Orient*, *Le Petit Vingtième* du 8 mars 1934 annonce en couverture : « Allô ! Bruxelles ? ici Rawajpoutalah ! » À l'intérieur se trouve transcrit un entretien téléphonique avec Tintin où le reporter, en villégiature, annonce son prochain départ : « Je repars bientôt. Je n'ai pas fini. J'ai tout lieu de croire qu'il doit exister en Extrême-



Orient un autre repère [de bandits] plus important sans doute[22]. » Le 9 août suivant, *Tintin en Extrême-Orient* commence par une case-article similaire à celle qui ouvrait les *Soviets*, signée… G.R., qui nous confirme que Tintin et Milou résident « toujours » chez le maharadjah de Rawhajpoutalah (l'adverbe fait référence aux quelque cinq mois qui se sont écoulés depuis l'annonce du départ imminent : le reporter prend son temps…). La première double planche nous montre Tintin en train de déchiffrer un mystérieux message capté par T.S.F., mais cet *incipit* est précédé, à la page 4 du même numéro, par un véritable article, « Les aventures de Tintin. Le message mystérieux »,

20 En réalité, cette photographie est un montage d'une photo d'éléphant dont Hergé s'inspire manifestement pour son dessin et d'une photo d'un jeune garçon et d'un chien [illegible]

21 Sur ce point, [illegible] héros (préface à [illegible] *au pays des Helvètes* [illegible]

22 Cité dans Benoît Peeters, *L'Univers d'Hergé*, t. 2, *op cit*, p. 179

de la plume de Jam, qui relate et anticipe sous forme rédigée le contenu de la bande dessinée : voilà donc un double éclairage, rédactionnel et bédéique, sur le début du *Lotus bleu*. Si la BD est indéniablement plus attrayante, les petits lecteurs établissaient-ils nécessairement une hiérarchie entre les deux textes ?

LE MOT DE L'ONCLE JO

LES AVENTURES DE TINTIN

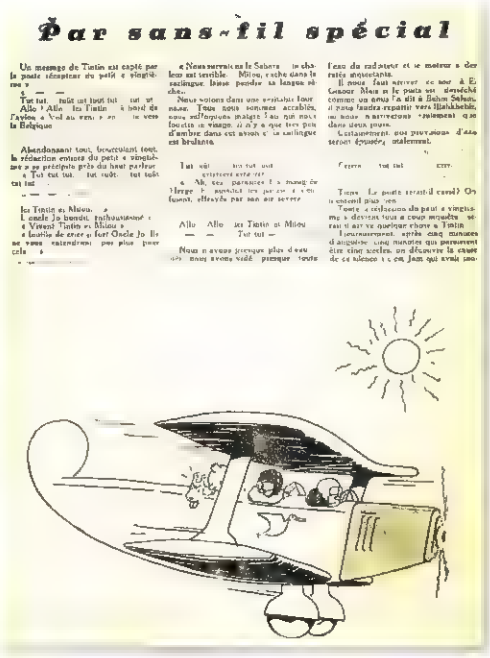
LE MESSAGE MYSTERIEUX

Quel caractère avez-vous ?

PROSPER

Le Petit Vingtième, 9 août 1934 : l'article paraphrase le début du *Lotus bleu* dans le même numéro. Le reportage du reportage, si l'on veut.

La question se pose d'autant plus sérieusement qu'au moment de rentrer de Chine, le numéro du 17 octobre publie sous forme typographique une lettre de Tintin et Milou intitulée « Sur la route du retour ». On voit donc que Tintin écrit au journal, que le journal écrit sur Tintin, bref que la bande dessinée n'est en définitive qu'une variante parmi d'autres discours (photographies, conversations téléphoniques ou télégraphiques, correspondance…), *prima inter pares* peut-être, mais en tout cas pas véhicule exclusif des *Aventures*. Tintin est un reporter résolument multimédia. Après tout, le journal ne fait que réaliser, avec ses possibilités et ses contraintes, la multiplication des supports annoncée dans *Tintin au Congo*, lorsque l'aventurier et son fox s'embarquent avec appareil photo, caméra et phonographe afin de produire, en ces années où balbutie le cinéma parlant, de véritables actualités filmées.


Par sans-fil spécial

Le Petit Vingtième, 25 juin 1931 : l'aventure se poursuit « par sans-fil spécial ».

« Prolonger de mille manières la vie de ces héros, telle sera de plus en plus clairement la fonction du *Petit Vingtième*[23]. » Le commentaire de Benoît Peeters fait écho au diagnostic que pose déjà une rédactrice en 1938, pour les dix ans de l'hebdomadaire : « [Tintin] a vécu toute son existence entre les pages du *Petit Vingtième*, il est né tout entier de la plume d'un artiste qui allie la richesse de l'imagination et la sûreté du trait. Et l'amitié qu'il a fait naître chez ses lecteurs prouve qu'il est bien vivant[24]. » Constat à la fois euphorique et ambigu, car on y décèle un décalage encore discret, mais qui ira croissant avec les années, entre cette *logique*

23 [illegible] p. 73

24 *Le Petit Vingtième*, 15 décembre 1938, cité dans *L'Univers d'Hergé*, t. 3, p. 161

médiatique, collective, grâce à laquelle Tintin vit « entre » les pages du journal, d'une rubrique à l'autre, d'un numéro à l'autre, et une autre logique, la *logique d'œuvre*, produit de l'imagination d'un artiste singulier.

À la fin des années quarante, si « Tintin [n]ous parle » encore dans les éditoriaux du journal qui porte son nom, Hergé prépare en coulisse une petite révolution en constituant une *task force* personnelle, d'une certaine manière concurrente de la rédaction du journal *Tintin*. Les Studios Hergé fondés en 1950 ne signifient aucunement une gestion collective du personnage, mais simplement une externalisation de certaines fonctions, un outillage en somme, au service d'un créateur unique qui se revendiquera tel – certes sans occulter l'apport de ses collaborateurs, mais en gardant sous la raison sociale « Hergé » l'entière autorité, ou *auctorialité*, de ses albums. C'est que, parallèlement à l'histoire médiatique de Tintin, se développe en contrepoint celle de « Hergé » : non pas le Georges Remi des biographes, ou pas seulement, mais plutôt la *persona* qu'il s'est construite pour tenter de gérer et de contrôler son enfant terrible, que sa naissance journalistique prédestinait pourtant d'emblée à lui échapper à travers de multiples dérivations, adaptations, prolongements apocryphes ou officiels[25].

Depuis la fin des années cinquante jusqu'à aujourd'hui, cette seconde vision de Tintin a été entérinée par une bonne partie de la réception critique de l'œuvre, à quelques exceptions près[26]. Il n'y a pas lieu de s'en étonner : marchant sur les traces dessinées par Hergé lui-même, les premiers exégètes ont surtout cherché à légitimer la BD en tant que neuvième art, à travers la canonisation de quelques œuvres extraites du contexte sociodiscursif auquel elles appartenaient et accrochées aux cimaises d'un idéal musée imaginaire. Couplée à la protection juridique des droits *d'auteur* (pas des personnages), cette propension naturelle des analystes devait favoriser cette *logique de l'œuvre* et permettre de révéler le patrimoine hergéen à travers des biographies parfaitement documentées, une splendide *Chronologie d'une œuvre* ou encore un Musée Hergé justement salué. Toutes ces belles initiatives ont indéniablement leur place, mais il est peut-être temps de réhabiliter aussi le Tintin médiatique, celui qui n'a cure de s'arrêter à la fin d'une planche ou d'un album. Certains chapitres de cette histoire différente de Tintin sont connus, d'autres restent à écrire. Je me propose de le faire dans les prochaines livraisons de *Hergé au pays des Helvètes* ou – pourquoi pas ? – sous la forme d'un essai plus développé qui s'intitulerait tout simplement… *Une histoire médiatique de Tintin*.

Jean Rime

25 Pour un développement sur ce face-à-face entre Hergé et Tintin, à la fois dans la bande dessinée et sur la scène médiatique, voir mon article « Hergé est un personnage », art. cit.

26 Notamment les t. 2, 3, 4 et 7 de la collection *L'Univers d'Hergé* publiée par Rombaldi / Casterman à la fin des années 1980 sous la houlette de Benoît Peeters, et plus récemment l'essai *Les Trois Tintin* annexé à la *Lettre à Hergé* de Jean-Marie Apostolidès (2013).

Tintin au pays des Catalans

Située au nord-est de la péninsule ibérique, la Catalogne est un petit pays – presque 32 000 km² de superficie (contre les 41 285 km² de la Suisse) avec un peu plus de 7,5 millions d'habitants – qui adore Tintin. Et justement, 2014 marque le cinquantième anniversaire de la première édition en catalan de ses aventures. À cette occasion, nous vous invitons à découvrir de plus près cette terre accueillante d'outre-Pyrénées où il n'est pas difficile de trouver des tintinophiles.

Outre l'espagnol ou castillan, parlé dans toute la péninsule, la Catalogne a aussi sa langue, le catalan, laquelle, tout comme le français, l'italien ou même le romanche, est une langue dérivée du latin, et donc relativement facile à comprendre pour les francophones. Elle se parle surtout dans la Catalogne, mais aussi – avec des variantes – dans les îles Baléares, la région de Valence, la Principauté d'Andorre et même dans le sud de France (dans le département des Pyrénées-Orientales) et le nord de la Sardaigne (dans la ville d'Alghero), couvrant un total de dix millions environ de catalanophones.

Bien que faisant officiellement partie de l'Espagne, la Catalogne a été un territoire autonome jusqu'en 1714, au moment de la Guerre de succession espagnole, qui culmina avec le siège de Barcelone et l'occupation de cette ville par les troupes du roi Philippe V. Dès lors, le peuple catalan a subi une répression continue de sa langue et de sa culture (sauf quelques courtes parenthèses), notamment pendant la période franquiste (1939-1975) où l'usage public du catalan fut même interdit. Il a été récupéré petit à petit au fil des années cinquante et soixante, pour revenir en force après la mort de Franco.

Comme la plupart des pays de l'Europe latine, la Catalogne est une terre d'artistes, et notamment d'auteurs de bande dessinée, certains parmi les meilleurs du monde. Dans le premier tiers du XX[e] siècle, la Catalogne avait déjà une forte tradition d'illustrateurs et *ninotaires*[1] qui collaboraient à des revues pour enfants ou à des journaux satiriques, et parmi ceux-ci, des pionniers de la ligne claire comme Joan Junceda (1881-1948). Dessinateur au trait ferme mais souple et au style à mi-chemin entre le réalisme et la caricature, cherchant toujours le détail et la précision – des points en commun avec le style de Hergé –, il fut l'un des piliers d'*En Patufet*, le plus important journal catalan pour enfants de l'époque. Se consacrant surtout à l'illustration et au dessin de presse humoristique – plus rarement à la BD, et en employant le système primitif des images légendées –, Junceda influença toute une génération ultérieure de dessinateurs. Son nom reste lié à celui de Josep Maria Folch i Torres (1880-1950), directeur d'*En Patufet* et auteur prolifique, dont il illustra un grand nombre de

Cette illustration des *Aventures extraordinàries d'en Massagran* (1910) par Joan Junceda préfigure, en quelque sorte, *Le Temple du Soleil*

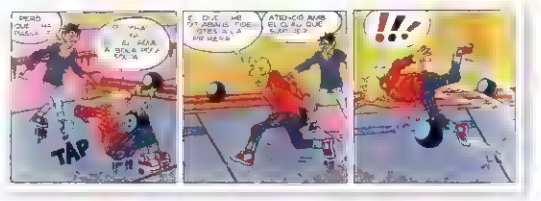
1 Le terme *ninotaire* désigne un dessinateur humoristique en catalan, *ninot* se traduit par « bonhomme » ou « [illegible] » ; il est donc comparable au terme anglais *cartoonist*

nouvelles et romans pour la jeunesse. L'un de leurs plus grands succès fut *Les Aventures extraordinàries d'en Massagran*, un roman paru originalement en 1910 qui met en vedette Massagran, un globe-trotter débonnaire flanqué de son chien Pum : un ancêtre de Tintin, en quelque sorte !

Madorell, le Hergé catalan

Bien avant que Tintin ne soit diffusé en Catalogne, il y avait déjà un « Hergé catalan », Josep Maria Madorell (1923-2004). Il avait d'ailleurs appris le dessin auprès d'un disciple de Junceda, Carme Sala, et a fait ses débuts dans la BD vers 1945. Cultivant d'abord un style « rond » surtout influencé par les créations de Walt Disney, Madorell a découvert Hergé en voyant, dans une libraire de Barcelone spécialisée dans l'importation de livres français, un exemplaire du *Crabe aux pinces d'or*, à une époque où il n'existait pas encore de traduction espagnole ni catalane des albums de *Tintin*. Cette découverte lui a ouvert les portes d'un style de narration graphique peu cultivé en Espagne, qu'il a combiné avec l'influence du pionnier Junceda pour obtenir un trait bien à lui.

En 1961, à la création de *Cavall Fort*, le plus important journal pour jeunes en langue catalane (et qui paraît toujours, après plus de 1 250 numéros[2] !), Madorell devient l'un de ses piliers : d'abord avec les gags de *Jep i Fidel*[3], qui seront publiés presque toujours sur la quatrième de couverture de *Cavall Fort*, et ce pendant presque quarante-cinq ans sans interruption jusqu'au décès de leur créateur en 2004. À partir de 1967, toujours pour *Cavall Fort*, Madorell se lance dans le récit en feuilletons avec les aventures de *Pere Vidal*, sur un scénario de Joaquim Carbó (et d'après un roman pour la jeunesse de ce dernier). Pere Vidal est un jeune Barcelonais qui vivra huit grandes aventures dans une Afrique dynamique et loin des clichés habituels sur le « continent noir ». Enfin, en 1981, Madorell adapte en BD le personnage déjà cité de Massagran, sur des scénarios de Ramon Folch i Camarasa (le fils du créateur, Josep Maria Folch i Torres), dont quinze albums ont été publiés jusqu'en 2002. Malheureusement, le décès de Madorell deux années plus tard – il avait alors 80 ans, mais était toujours actif – a mis un terme à la carrière de tous ses personnages, ceux-ci n'ayant été repris par aucun autre dessinateur. Mais son empreinte reste présente dans l'œuvre de nombreux jeunes auteurs de BD catalans actuels.



Extrait d'une planche de *Jep i Fidel*, par Madorell, le « Hergé catalan ».

Joaquim Ventalló, le « père » catalan de Tintin

L'homme qui a fait parler le catalan à Tintin s'appelle Joaquim Ventalló. Il est né à Terrassa (province de Barcelone) le 5 février 1899 au sein d'une grande famille d'industriels et de politiciens. Lorsque son père, un important notaire, décède en 1905, le jeune Joaquim déménage à Barcelone avec sa mère et ses frères. Il y apprendra le français auprès des Frères de la Doctrine chrétienne, ce qui jouera un rôle de premier plan dans son travail ultérieur de traducteur. Journaliste – il a été correspondant de l'agence française Havas –, activiste politique, poète et même speaker de radio, il s'exile en France pendant la guerre civile espagnole. Une fois de retour dans sa patrie, en 1943, le régime de Franco met un veto à son droit d'exercer comme reporter et il doit travailler comme agent commercial, n'étant pas autorisé à reprendre son activité journalistique jusqu'en 1967. Entre-temps, il découvre Tintin grâce à des albums que des amis français qu'il s'était faits pendant son exil lui ont

2 *Cavall Fort* a joué un rôle de premier ordre dans la diffusion des grands classiques de la BD belge, notamment ceux de l'« école de Marcinelle » traduisant dès 1963 des séries de chez Dupuis comme *Johan et Pirlouit* ou *La Patrouille des Castors*

3 En France, Jep et Fidel furent publiés dans le journal pour enfants en occitan *Plumalhon* à la fin des années 1980

envoyés, et dont il rédige la traduction catalane pour ses loisirs. C'est lui qui convainc Editorial Juventud – éditeur des albums de Tintin en espagnol depuis 1958[4] – de les publier également en catalan[5], et c'est ainsi qu'en 1964 paraît le premier *Tintin* dans cette langue, celui qui, à l'époque, est le plus récent : *Les Joies de la Castafiore* (*Les Bijoux de la Castafiore*).

LES JOIES DE LA CASTAFIORE
ACABA D'APAREIXER UN TÍTOL SENSACIONAL DE
LES AVENTURES DE TINTIN
per HERGÉ
JOIES DE LA CASTAFIOR
Amb més de 600 dibuixos a tot color
En preparació
ELS CIGARS DEL FARAÓ
EL SECRET DE L'UNICORNI

Publicité pour le lancement du premier album de Tintin en catalan, parue dans *Cavall Fort*, 31, 1964

Ventalló a su donner à ses traductions un langage élaboré mais frais en même temps, sans oublier qu'il s'adressait aux enfants, pour lesquels les albums de Tintin constituaient l'une des premières lectures en catalan, surtout à une époque – les années soixante – où les livres et la presse dans cette langue étaient encore peu nombreux. Explorant la richesse des expressions idiomatiques de la langue catalane, Ventalló a surtout montré son talent en trouvant des équivalents pour les insultes du capitaine Haddock. C'est ainsi que « Mille milliards de mille sabords ! » devient « *Llamp de llamp de rellamp !* », tandis que d'autres expressions savoureuses comme « *tros de tifa interplanetària amb ulleres*[6] » ou « *escanyabruixots amb all-i-oli*[7] » sont restées dans la mémoire collective de ceux qui ont grandi en lisant la version catalane des aventures de *Tintín*[8], de *Milú*, du *capità Haddock*, du *professor Tornassol* et de *Dupond i Dupont* (les deux policiers ont conservé leurs noms originaux en catalan, bien que dans la version castillane, ils deviennent *Hernández y Fernández*)... Ventalló a également rebaptisé quelques personnages secondaires avec d'éloquents patronymes : ainsi, Aristide Filoselle (*Le Secret de la Licorne*) s'appelle *Arístides Llepafils*[9] et le fakir Cipaçalouvishni (*Le Lotus bleu*) devient *Raskamelmelic*[10].

Ventalló a progressivement traduit en catalan tous les autres albums de Tintin à une belle vitesse de croisière : il lui fallait un mois pour traduire un album entier et, au bout de cinq ans, tous les albums, de *Tintin au Congo* à *Vol 714 pour Sydney*, ont eu leur version catalane. Il a ultérieurement assuré les traductions de *Tintin et les Picaros*, *Tintin au pays des Soviets* et enfin l'inachevé *Tintin et l'Alph-art*, qu'il a traduit à l'âge de 88 ans[11] ! Il est décédé à Barcelone le 3 décembre 1996. Les albums de Tintin contenant ses traductions ont été régulièrement réédités jusqu'à nos jours[12], et

4 La toute première édition en espagnol des *Aventures de Tintin* a paru en 1952-1953, lorsque les éditions Casterman ont publié *Le Secret de la Licorne* et *Le Trésor de Rackham le Rouge* en version ibérique, bien que cet essai n'eût pas de suite.

5 Il est à noter que les traductions de langues étrangères vers le catalan furent interdites dans les premiers temps du franquisme ; le veto fut enfin levé en 1962.

6 « Bougre de crotte interplanétaire à lunettes ».

7 « Pie-grèche à l'ail » (*Escanyabruixot* – littéralement « écrase-sorciers » – est le nom catalan de la pie-grièche grise (*Lanius excubitor*), l'*all-i-oli*, ou *aïoli* en Provence, est une sauce faite avec de l'ail et de l'huile d'olive très répandue dans les pays méditerranéens, notamment en Catalogne.

8 N'oubliez pas l'accent sur le deuxième *i* (et prononcez *tine tine*) !

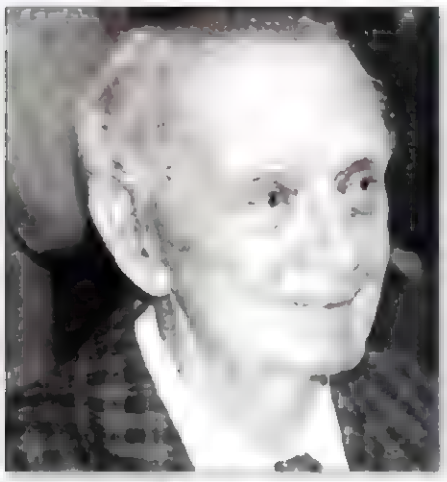
9 *Llepafils* : « scrupuleux », « minaudier ».

10 *Rasca'm el melic* : « gratte-moi le nombril » !

11 Il existe même une traduction de *Tintin al país de l'or negre* (*Tintin au pays de l'or noir*) en alguérois, la variante dialectale du catalan parlée dans la ville d'Alghero, publiée en 1995 et tirée à 400 exemplaires seulement : un des collectors les plus convoités parmi les tintinophiles !

12 Il est à noter que, dès 2002, les éditions Casterman ont ressorti tous les albums de Tintin dans un format

les injures nées de son imagination ont même fait l'objet d'un dictionnaire où elles sont recueillies par ordre alphabétique, *Llamp de llamp de rellamp de contra-rellamp !* (Barcelone, Acontravent, 2011).



Joaquim Ventalló, le « père catalan de Tintin ».

Les années 1980 : ligne claire et renaissance

La période de la fin des années 1970 et du début des années 1980 fut, dans le milieu de la BD en Espagne, celle de l'éclosion des périodiques « pour adultes ». Des titres comme *Totem*, *1984*, *Comix*, *Cimoc*, *El Víbora* ou *Cairo*, entre autres, ont permis au public ibérique de se mettre à jour en matière de BD adulte produite outre-Pyrénées. La création du Salon international de la bande dessinée de Barcelone en 1981 – à une époque où la capitale catalane avait entamé un processus de développement pour devenir une ville cosmopolite et branchée dont le point culminant fut les Jeux Olympiques de 1992 – n'est pas étrangère à ce phénomène[13]. Même si, dans certains milieux bédéphiles, ce regard vers le futur impliquait de mépriser la BD traditionnelle, jugée comme « enfantine », pour d'autres, il n'était pas question d'oublier le patrimoine graphique des grands maîtres du passé. En particulier, la revue *Cairo*, lancée en 1981 chez Norma Editorial sous la houlette de Joan Navarro, s'est imposée comme le bastion de la ligne claire en publiant des auteurs phares francophones comme Tardi, Floc'h, Yves Chaland, sans oublier les classiques comme E. P. Jacobs. *Cairo* a également accueilli des talents autochtones qui, eux aussi, se déclarent héritiers du style hergéen – parmi d'autres influences graphiques – comme Roger, Gallardo, Daniel Torres, Micharmut, Scaramuix, Pep Brocal, Mariscal, et dont certains ont été traduits en français.

Cette période a également été marquée par une renaissance de la tintinophilie en Catalogne, qui a atteint son apogée en 1984 avec l'exposition « Tintín a Barcelona » à la prestigieuse Fondation Joan Miró : composée d'éléments venant de l'exposition « Le Musée imaginaire de Tintin » (qui avait eu lieu en 1979 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles) combinés avec des illustrations-hommages réalisées par de grands noms de la BD et du design, aussi bien locaux qu'internationaux, comme Joost Swarte ou Charles Burns, elle a connu un succès considérable à l'époque. Un catalogue recueille ces hommages, agrémenté d'articles sur Tintin et son créateur[14].

Ce *revival* de la tintinophilie a suscité, comme sur le marché francophone, la créativité des éditeurs pirates : 1984 voit également paraître le pastiche *Tintín a Barcelona* – rien à voir avec l'exposition et le catalogue du même nom –, un album de 126 pages en noir et blanc au format à l'italienne, sans indication d'éditeur ni d'auteur, où le reporter belge visite la capitale catalane, invité par nul autre que Massagran, qui lui demande de l'aider dans une affaire de bijoux syldaves convoités par la mafia barcelonaise. Au fil de l'histoire, plusieurs clins d'œil font allusion à Segar, McManus ou Gilbert Shelton, entre autres. Malgré un dessin maladroit, cet album, épuisé depuis longtemps, est fort recherché et coté auprès des collectionneurs[15].

A5, aussi bien en castillan qu'en catalan, avec des traductions différentes de celles d'Editorial Juventud. Concernant la version catalane, il s'agit de traductions correctes, mais sans le charme de celles de Ventalló.

13 Même s'il ne put jamais accueillir Hergé, le Salon de Barcelone invita Bob De Moor lors de son édition de 1990.

14 Casterman a publié en 1986 une édition française de ce catalogue.

15 Une édition française, *Tintin à Barcelone*, a paru en 2005 aux Éditions Ectoplasme, spécialisées dans les pastiches hergéens, sous la forme d'un album en couleurs de 44 pages, partiellement remaniées en raison du changement de format.

Catalogue de l'exposition « Tintin a Barcelona » (1984)

Les *tintinaires* s'organisent

Après les riches années 1980, parachevées par l'inauguration de la première boutique Tintin à Barcelone en mai 1990, les années 1990 ont été une période plutôt calme, malgré la présence continue des albums, soutenus par des produits dérivés comme la série d'animation télévisée produite par Ellipse-Nelvana (dont les épisodes étaient vendus en cassettes vidéo en partenariat avec quelques quotidiens barcelonais). Pourtant, l'année 1999 a vu un come-back de la tintinophilie en Catalogne, qui coïncide avec le 70e anniversaire du personnage. Des cours sur Tintin et Hergé sont organisés dans les universités catalanes, des expositions sont montées, des journaux et quotidiens consacrent leur « une » à Hergé, des livres sortent qui analysent l'œuvre hergéenne... Joan Manuel Soldevila (né en 1964) s'impose comme l'expert numéro un de la Catalogne, avec pas moins de trois essais : *L'Abecedari de Tintin* (Lleida, Pagès Editors, 2002), *Univers Hergé* (Lleida, Pagès Editors, 2007) et *Som i serem tintinaires* (Barcelone, Acontravent, 2013). Enfin, comme partout en Europe, la Catalogne a obtenu aussi son fan-club de tintinophiles... ou plutôt de *tintinaires*[16]. Fondée en décembre 2003, l'association a d'abord pris le nom de TintinCat. Parmi ses activités, outre sa convention annuelle (qui a lieu en octobre dans une ville catalane différente à chaque édition), elle publie depuis juin 2004 une revue paraissant deux fois par an (22 numéros parus jusqu'en 2014). En avril 2010, suite à une demande de la société Moulinsart, elle a été rebaptisée 1001 (en catalan, ce chiffre s'écrit « *mil u* »... et se prononce *Milou*), tandis que la revue paraît depuis son numéro 13 sous le titre *Jo encara diria més...* (*Je dirais même plus...*). Elle est actuellement riche de quatre cents membres environ[17].

L'une des activités les plus récentes de l'association 1001 a été, en mars 2014 à Barcelone, l'exposition « Tintinaires de Catalunya » qui commémorait le cinquantième anniversaire auquel nous faisions référence au début de cet article. D'autres activités – conférences, concours de dessin pour les écoliers, création de graffiti sur le thème d'Hergé – ont suivi tout au long de l'année. On voit donc que Tintin a de beaux jours devant lui en terres catalanes. Amis tintinophiles de la Suisse, vous ne vous sentirez pas du tout dépaysés si jamais vous visitez la Catalogne !

Le numéro de *Jo encara diria més* publié en décembre 2013 pour les dix ans de l'association 1001

Alfons Moliné

[16] Prononcer *tintinaïress*. Ce terme a été créé par le journaliste Josep Sucarrats lors de l'acte de fondation de l'association TintinCat.

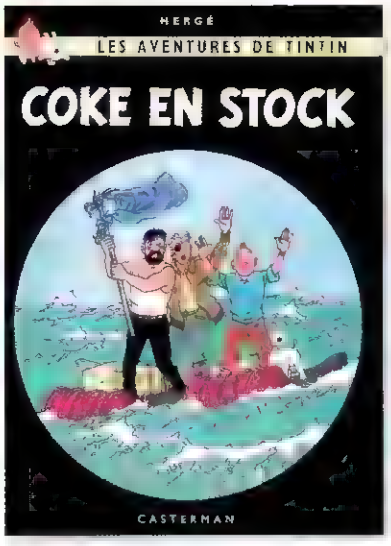
[17] Voir le site internet www.1001.cat

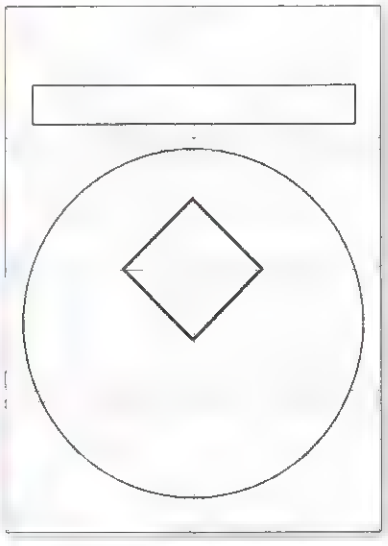
Piotr Szut, le jumeau magnifique

«Mes chers amis, je vais vous parler aujourd'hui»... d'une figure centrale dans la saga hergéenne. Du fait de son apparition tardive, c'est un personnage fort travaillé, qui bénéficie de tout un passé historique et symbolique. Historique, dans l'environnement et l'évolution personnelle de Georges Remi, qui atteint la cinquantaine au moment de sa création, l'âge de l'individuation et de la rencontre avec les multiples facettes du Soi[1]. Symbolique, puisque Hergé se plaît à multiplier les renvois et les références, avec le souci d'un auteur qui sait que pour rendre un personnage présent et mémorable, il ne peut se contenter d'une idée «qui passait par là»; un créateur qui connaît le travail et la souffrance que représentent la gestation et l'enfantement d'une histoire. On retrouvera à cette occasion la fascination de R. G. pour les jumeaux, pour les miroirs, et sa virtuosité dans la combinaison des images et des mots, dans sa manière de dire le noir pour suggérer le blanc – et vice-versa bien entendu.

Piotr Szut, une figure centrale

En termes quantitatifs, Piotr Szut ne prend pas beaucoup de place: 115 vignettes sur les 1625 que comportent les deux albums où il apparaît, *Coke en stock* et *Vol 714 pour Sydney*. En revanche, Hergé lui donne la place d'honneur sur la couverture du premier, et comment! Le tracé régulateur qui met en évidence les lignes de force d'une image révèle son visage au centre de la page. Sa silhouette avec Haddock à dextre et Tintin à sénestre le désigne comme la figure marquante d'une trinité sur laquelle il nous faudra revenir. Sur les pages de garde bleu clair inaugurées en 1958 (précisément pour la publication en volume de *Coke en stock*), on retrouve Szut dans un petit cadre, un parmi les 141 tableaux suspendus au mur. En surface aussi bien qu'en nombre, cette contribution peut paraître insignifiante. Mais là encore, la géométrie nous réserve des surprises. Je vous invite à partager horizontalement chaque double page en deux, par une ligne que j'appellerai équateur. Sur la page de droite, la «belle page», les yeux de Szut sont exactement sur l'équateur. Pour des raisons évidentes, le portrait n'est pas imprimé sur le pli central, mais il s'en rapproche le plus possible, ce qui le place à nouveau (presque) au centre de gravité. Sur l'autre double page, ce sont les Dupondt, ensemble et déguisés en evzones[2] qui occupent cette position privilégiée. Ici toutefois, comme le portrait est beaucoup plus grand, leur visage se situe dans l'hémisphère nord et plus nettement à l'est. Survolons maintenant l'équateur sur les quatre pages, on verra que seuls trois tableaux sont ainsi traversés en leur milieu, et que le dernier présente à nouveau les «Dupondt Brothers». Victimes de l'affection mystérieuse due au N.14[3], ils font des bulles (des phylactères?). Dans les six autres cadres qui leur sont réservés, chacun a droit à son portrait isolé; on a alors





Tracé régulateur de la couverture de *Coke en stock*

1 Hergé était un fidèle lecteur de Jung, et à maintes reprises il a parlé des retrouvailles qu'il a faites avec lui-même

2 Cf. *Objectif Lune*, p. 19

3 Cf. *Au pays de l'or noir*

des « jumeaux séparés », mais toujours semblables, vêtus une fois de leur costume noir usuel, une fois en marins, une fois en Helvètes[4]. Quant aux autres personnages… que de doubles ! Pas loin du milieu, on trouve les jumeaux Halambique. Szut surplombe les frères Loiseau, ce qui semble normal pour un aviateur Par ailleurs, Hergé a pris soin d'apparier, par la taille, la position et la facture de l'encadrement, maints personnages secondaires : deux astronomes, deux marins à casquette, deux cheiks, deux collectionneurs, deux concierges, et j'en passe. L'unicité de Szut en devient intrigante, et l'on est tenté de se pencher sur les multiples aspects de son identité : Piotr Szut, estonien, pilote, un visage de dieu nordique. Signe particulier : borgne. Examinons cela de plus près.

Trois Ruritanies et trois paires de jumeaux

« C.I.P.C. à Sûreté Paris. *Xvzust* Cracovie vimontra m ghks triv psot uv Pietr-le-Letton Brême vs tyz btolem. » Une dépêche codée envoyée par Interpol : c'est ainsi que commence *Pietr-le-Letton*, le premier *Maigret* officiel, publié en 1931 par Georges Simenon. Je suggère que nommer son nouveau personnage *Piotr Szut* était le moyen choisi par Hergé pour honorer l'autre Georges, son contemporain et concitoyen. Mais il y a plus : « Pietr-le-Letton », qui arrive de Cracovie *via* Bruxelles et que Maigret attend à la gare du Nord, n'est pas seul. Il descend du train en laissant derrière lui le corps de son jumeau. On est confronté dès le début du roman à l'énigme que Maigret devra résoudre : qui est celui qui a tué l'autre ? Le commissaire apprendra finalement que les deux frères, Pietr et Hans Johannson, ne sont pas lettons mais estoniens, qu'ils ont grandi dans la capitale de province russe de Pskov, et qu'ils ont étudié à Tartu. Pietr et Hans, jumeaux maléfiques[5] ; mais surtout personnages curieusement composites. Ils parlent le russe et l'estonien, mais leur patronyme est de consonance germanique ou scandinave. L'un porte un prénom allemand, et l'autre, un prénom qui n'existe dans aucune langue, même s'il nous paraît être l'équivalent de « Pierre » dans une langue slave[6].

La patrie des frères « lettons » Johannson et celle de Piotr Szut, plutôt que l'Estonie, est une sorte de Macédoine[7] septentrionale. Étonnant retour de manivelle, les traductions allemandes ou grecque[8] de *Coke en stock* font de Szut un Letton. Mais s'il est estonien, pourquoi alors son prénom est-il russe ?… L'éditeur estonien a tenu à marquer le coup, et là-bas, Szut se nomme Peeter Pàhk. Pourtant, n'y a-t-il pas une volonté délibérée, de la part de Hergé, de renvoyer à la fois aux chevaliers teutoniques et à Alexandre Nevski, à la Courlande et à la Livonie ? D'effacer les différences notoires de langue et de religion, pour ne garder que l'image nordique et, disons-le, guerrière ? S'il travaille pour les requins de la mer Rouge (c'est le titre que Hergé avait souhaité donner à *Coke en stock*), le « mitrailleur à bavette » est un homme qui vient du froid[9].

4 Cf. *Le Trésor de Rackham le Rouge* ; *L'Affaire Tournesol*, p. 28

5 Je remercie Exem de son autorisation amicale et complice. Mon titre aussi bien que cette qualification constituent un renvoi délibéré et incontournable à Zinzin et à son rictus de mauvais garçon, que l'on retrouve chez Tintin dans l'étonnante vignette 34 B1 de *Coke en stock* reproduite plus bas en page 41

6 On trouve *Piotr* en russe, *Petr* en tchèque, *Peder* ou *Per* en danois et en suédois, *Petar* en bulgare, slovène, serbe ou croate, *Petras* en lituanien, *Péter, Petúr, Petö* en hongrois, *Petri, Pekka, Petteri, Pietari* en finnois, langue proche de l'estonien. En letton, « Pietr-le-Letton » est traduit par « Pēteris Latvietis » et en estonien, par « Peeter Lätlane »

7 Ce pays bigarré a fini par désigner communément une salade de fruits, c'est tout dire

8 Zack, 1975 ; Carlsen, 1999 ; Pegasos, 1968

9 Gérald Scozzari (« La trilogie secrète », *Les Amis de Hergé*, 13, juin 1991, p. 18) nous présente Szut comme un de ces Estoniens d'origine allemande déplacés au moment de l'annexion de l'Estonie à l'Union soviétique

J'ai parlé de Macédoine, mais c'est plutôt d'une *Ruritanie* qu'il s'agit. La vraie Ruritanie – si l'on peut dire – se situe dans les Balkans. Créée par Anthony Hope pour son roman *Le Prisonnier de Zenda*, c'est un petit royaume chimérique, et qui est devenu un modèle très en vogue au point qu'il a donné son nom à un genre: la romance ruritanienne. Une Ruritanie rassemble plus ou moins harmonieusement les caractéristiques de nations voisines: langue, géographie, religion. La Syldavie du *Sceptre d'Ottokar* figure en bonne place dans les dictionnaires en ligne à l'article « Ruritanie », ce dont on ne s'étonnera guère. Si par son nom la Syldavie évoque la Transylvanie (province roumaine où l'on parle le magyar), ses minarets rappellent plutôt l'Albanie, alors que l'inscription en cyrillique sur le bâtiment de la gendarmerie (*Le Sceptre d'Ottokar*, p. 25 B) suggère la Bulgarie. On s'amusera en passant du fait que Hergé a simplement transcrit lettre à lettre un mot qui apparaît en caractères latins dans le phylactère de la case 25 A3, ce qui en rend la prononciation improbable: aussi bien en russe, en serbe qu'en bulgare, on écrirait ЖАНДАРМЕРИЯ[10].

Que la Syldavie soit une Ruritanie peut s'expliquer autrement. On a tout lieu de croire que Hergé ait savouré l'histoire du *Prisonnier de Zenda*, si ce n'est directement par le texte[11], au moins par une de ses adaptations cinématographiques, probablement celle de John Cromwell, réalisée en 1937 avec Ronald Colman. Qu'on en juge… Le gentilhomme anglais Rudolf Rassendyll, le héros et narrateur, compte parmi ses ancêtres une comtesse Amélie qui avait fait scandale à l'époque en connaissant (au sens biblique) le roi Rudolf III de Ruritanie « qui passait par là ». Or Rudolf Rassendyll décide de faire un tour en Ruritanie juste à l'époque où le prince héritier doit être couronné sous le nom de Rudolf V. Les deux hommes ont le même âge, et par un miracle de la génétique bien pratique pour le roman, ils sont de parfaits sosies. Par l'imagination d'Anthony Hope, des méchants ont séquestré le prince à la veille de la cérémonie afin d'empêcher son accession au trône. Le sosie prend sa place et sauve ainsi la couronne. C'est aussi bien que Tintin chez Muskar XII, non ?

La Ruritanie de Zenda, que j'appellerai Ruritanie centrale, est donc triplement citée dans *Le Sceptre d'Ottokar*, par sa géopolitique, par le scénario, et par les doublures essentielles à l'intrigue (Rudolf / Rudolf, Halambique / Halambique). Or, après la Syldavie, Hergé, avec *Coke en stock* et par l'entremise de Szut, ajoute aux deux Ruritanies balkaniques et jumelles une troisième, baltique celle-là. Qui peut se vanter de n'avoir jamais confondu Estonie, Lettonie et Lituanie ? Même Simenon a parfois trébuché, en menant les Johannson à Vilna alors qu'on les verrait plutôt à Riga ou à Tallin. Ces trois pays correspondent parfaitement à l'image d'états tampons, ballotés au fil de l'histoire d'un empire à l'autre, mosaïques de peuples pourtant

10 Les éditeurs anglais ont mis ПОЛИЦКИ et les slovaques, ПОЛИТЗИСКАИА, variantes fantaisistes de ПОЛИЦИЯ; l'édition grecque Anglo-Hellenic se fend d'un ХОРОФИЛАКІСКАИА qui mélange allégrement les alphabets tandis que Pegasos, comme plusieurs autres, a simplement effacé l'enseigne

11 L'original anglais date de 1894. Après une parution sous forme de feuilleton dans les *Lectures pour tous* (1899), la traduction française chez Hachette est tardive, 1938

différents. Les cartes politiques de l'Europe où Christos Nüssli nous restitue vingt siècles d'histoire en vingt instantanés pris à l'aurore de chacun sont des plus éloquentes[12].

Pilote et borgne

Un enfant ne choisit ni son nom, ni sa nationalité, ni sa famille. Un adulte est certes modelé par ce passé qui contribue à le définir, mais il devient agent de sa propre histoire, dans une mesure plus ou moins importante en fonction de ce que lui permet la grande Histoire. Comment Piotr Szut est-il devenu mercenaire au service des putschistes du Khemed ? Ce rôle devrait le placer dans la catégorie des vilains, alors que d'emblée il nous est sympathique. Bien qu'il soit théoriquement l'agresseur en service commandé, on ne le verra *jamais*[13] user de la force, ni avec ses poings, ni avec une arme, ni avec des moyens occultes tels que sérum de vérité, hypnose ou télépathie. Il est traité de Bibendum par Haddock, mais c'est le Bibendum Haddock qui tient le couteau et déchire son gilet de sauvetage[14].

Piotr est avant tout un pilote. C'est comme tel qu'on le retrouvera dans *Vol 714 pour Sydney*, où il est le *Commandant* Szut, autrement dit le capitaine. Cette profession nous instruit par les compétences qu'elle implique, et suggère aussi des

Comment, zut ?!!... M'en vais vous apprendre la politesse, moi, espèce de Bibendum !... Vous dégonflerai, moi, ectoplasme !
Mais... mais... Szut, ça mon nom... Piotr Szut... Moi esthonien...
Prenez garde !... Votre canif !

goûts personnels. Mais ce n'est là qu'un aspect du curriculum de Szut. Il est borgne, et n'a pu le devenir qu'après s'être formé comme aviateur. Ainsi que des milliers de jeunes hommes de sa génération, il a probablement été appelé au casse-pipe, et c'est du front qu'il est revenu mutilé. Comment, avec un tel handicap, aurait-il ensuite trouvé un emploi chez Swissair ou à la Sabena ? Piotr Szut a perdu un œil comme de très nombreux soldats, d'Hannibal à Jan Žižka, de Claus von Stauffenberg à Moshe Dayan. Parmi les personnages historiques borgnes, c'est probablement la profession la plus représentée. Mais Szut n'est pas un personnage historique, c'est un personnage de fiction. Et la signification de la blessure qu'il a subie peut se lire dans une autre perspective, celle de Hergé, qui connaissait la valeur des symboles.

« [Gargan] est borgne, ou boiteux, ou bossu, quelquefois le tout à la fois [...] Dans le symbolisme mythologique, il est fréquent que le très voyant soit borgne ou aveugle, le dieu de l'éloquence bègue, le dieu de l'abondance manchot, le dieu rapide boiteux ou bancal[15]. » Nous y voilà : la perte d'un œil peut renvoyer, non à un accident, mais à un don, à un renoncement volontaire. Le borgne en est *devenu*

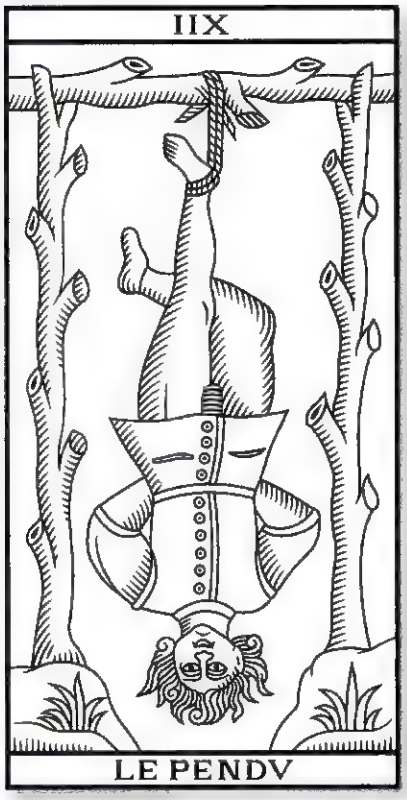
12 Christos Nüssli, *Atlas historique périodique de l'Europe, de l'an 1 à l'an 2000*, http://www.euratlas.net/history/europe/index.htm

13 Dans *Vol 714 pour Sydney*, une image est très révélatrice (p. 28 C3). Szut porte un pistolet-mitrailleur mais contrairement à Tintin ou Haddock (jusque sur la couverture !), il ne le porte pas prêt à l'usage. Il le tient horizontalement sur la paume de sa main, comme un guerrier vaincu qui rend son épée.

14 L'affiche du gladiateur triomphant, datant du début du siècle dernier, a été assez rapidement retirée du circuit publicitaire par Michelin, en raison de son caractère agressif. Voir Olivier Darmon, *Le Grand Siècle de Bibendum*, Hoebeke, 1997, p. 32.

15 Marc Questin, *La Tradition magique des Celtes. Une voie occidentale de l'éveil*, Fernand Lanore, 1994, p. 131. Voir aussi Sergio Dalla Bernardina, « Boiteux, borgnes et autres médiateurs avec le monde sauvage », *Communications*, 76, 2004, p. 59-82.

clairvoyant, ainsi que le dieu Odin, à la fois borgne et pendu pour acquérir la sagesse[16]. Odin, qui a donné au géant Mímir l'œil que celui-ci réclamait pour le laisser accéder à la connaissance. Odin transpercé d'une lance et suspendu pendant neuf jours et neuf nuits à l'arbre Yggdrasyl, qui conquiert ainsi les runes. On apprendra alors sans trop de surprise qu'après les militaires, ce sont les peintres qui sont nombreux à n'avoir plus qu'un œil[17]. Mais il y a surtout les fameux cinéastes borgnes de Hollywood, ceux qui voient à travers l'œilleton d'une camera : Fritz Lang, John Ford, André de Thot, Nicholas Ray, Raoul Walsh, Tex Avery…

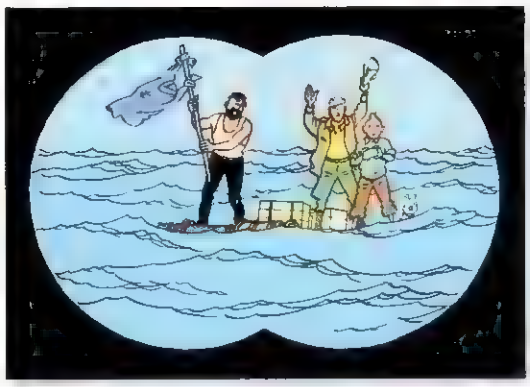


Arcane XII du tarot de Marseille, Édition Millennium.

Le « Pendv », l'arcane XII du tarot, est l'une des plus mystérieuses de ces images que Hergé connaissait très bien. Elle rappelle[18] la rune thurisaz ᚦ (l'épine, le signe thorn), la troisième lettre de ce vénérable alphabet. Runes et tarot nous renvoient ainsi à Odin, même si le « Pendv » n'est pas borgne. Or cette lame a une caractéristique unique : son chiffre est écrit à l'envers ; elle invite donc au retournement. Faites pivoter la carte : le « Pendv » n'est plus pendu, il lévite et la corde empêche qu'il ne s'envole trop haut. C'est un homme de l'air.

Retour sur image

Au nord, Hans et Pietr Johannson ; au centre, Rudolf Rassendyll et Rudolf V ; au sud, Tintin et Muskar XII, sans oublier Nestor et Alfred Halambique Où donc Piotr va-t-il retrouver son besson ? La confrontation de deux images va nous éclairer : la vignette 38 C3 et la couverture de *Coke en stock*, dessinée une année plus tard. Il s'agit de jouer au jeu des neuf erreurs.



1. La première modification est imposée de l'extérieur, il s'agit du format de la figure. La vignette est à l'italienne et la couverture en portrait.

2. Liée à cette limitation, mais n'en découlant pas forcément, la deuxième différence est beaucoup plus importante. En page 38, les naufragés sont perçus grâce aux jumelles du commandant du *Shéhérazade*, mais en couverture, le lecteur les voit au travers d'une lunette. On a donc, dans le premier cas, la vision binoculaire habituelle, et dans le second, la vision éclairée du « monocle », mot qui, dans les années trente, pouvait encore désigner un borgne ; autrement dit, la vision du voyant. Nous sommes ainsi avertis : c'est le dessin de couverture qui nous révèle ce qui est caché…

3. L'inscription dans un cercle oblige à un resserrement de l'image, mais est-ce un hasard si *le*

16 Carl Clemen, « Les Germains », dans *Histoire générale des religions*, t. 1, Quillet, 1948, p. 455-466 ; Georges Dumézil, « Religion et mythologie préhistoriques des Indo-européens », *ibid.*, p. 443-453

17 L'ophtalmologue Philippe Lanthony, dans *Les Yeux des peintres* (L'Âge d'Homme, 1999), en donne une liste impressionnante, aux côtés des plus connus, Degas, Monet, Le Guerchin, John Tenniel, le premier illustrateur d'*Alice au Pays des merveilles*, en était aussi

18 Avec sa jambe repliée, elle rime aussi avec l'image du danseur. Pourquoi donc, sur la vignette 57 D1 de *Coke en stock*, l'Estonien Szut exprime-t-il sa joie dans une danse cosaque ?

vent a tourné, comme en témoigne le chandail de Haddock ?

4. Sur la vignette, Szut est proche de Tintin ; sur la couverture, il est proche du capitaine.

5. L'appariement de Piotr et de Tintin, en page 38, est souligné par un échange d'objets. Comme dans un potlatch, le don réciproque introduit une fraternité. Piotr brandit dans sa main gauche le chapeau de Tintin alors que Tintin tient le miroir que Szut vient de sortir de sa poche.

6. Du coup, on remarque que sur la couverture, Tintin lève les bras tout comme ses compagnons. Une position qui hésite entre la bénédiction et la crucifixion… Sur la vignette, ses mains tiennent le miroir à la hauteur du cœur.

7. En couverture, Szut s'est rapproché de Haddock, c'est une chose ; mais il n'y a pas que la distance. Avec son bras droit entièrement caché, Szut fait d'autant plus corps avec Haddock que ce dernier a le bras gauche plié devant lui pour tenir son étendard. De loin, on a carrément la vision de deux siamois liés par le tronc ; ou serait-ce l'aigle bicéphale ? Cette symbiose se répétera dans *Vol 714*, lorsque le capitaine se retrouve dans les bras de Szut (p. 2 D4).

8. Ici, Tintin et Milou flottent sur l'eau bleue d'une étendue tranquille ; là, les vagues vertes présentent les crêtes blanches d'une mer plus agitée, et les deux personnages, à défaut d'être sur la terre ferme, ont visiblement les pieds bien posés sur les planches.

9. En page 35, on a pu constater que Tintin et le capitaine avaient construit en un temps record un radeau fort convenable, avec deux tonneaux attachés de part et d'autre qui en assurent la stabilité. En page 38, de manière conforme à la perspective, on ne voit que le seul fût proche de nous. Or sur la couverture, défiant toute vraisemblance, les deux tonneaux sont placés côte à côte, en pleine vue du lecteur. Comment diable le radeau peut-il rester horizontal, avec les deux flotteurs du même côté ?

En bref, Piotr Szut n'est pas l'image d'un Tintin qui serait devenu adulte, qui aurait grandi, appris la relativité des idéologies, et qui aurait été cabossé par la vie. Tintin, dans *Coke en stock*, est toujours aussi prompt à donner des coups et des ordres, et à se servir d'une arme (que l'on peut trouver partout, merci Sir Basil). Szut est lui aussi capable de se battre et de défendre avec courage ce qu'il croit être juste (*Coke en stock*, p. 47 B2). Dans *Vol 714*, on le retrouvera « du bon côté[19] ». Mais Szut, comme sur l'image de couverture, prend ses distances. Ce n'est pas Tintin qu'il reflète, mais le cap'taine.

Une vieille barbe noire frère jumeau d'un jeune guerrier nordique ? Je dis oui, avec d'autant plus de conviction que Haddock n'est pas vieux. Il n'est certes pas neuf, dans les *Aventures de Tintin et Milou*, comme l'est Szut qui vient de surgir. Mais voilà, nous l'avons rencontré il y a si longtemps que cette familiarité nous incite à le vieillir à notre rythme. Hergé lui donnait la petite quarantaine[20]. Szut est un peu plus jeune, mais c'est un homme fait, et le long commerce qui unit deux frères est d'emblée affirmé : « Szut, mon vieux Szut » (p. 46 A2) ; « SZUT !!!… Ce vieux Szut !… » (*Vol 714 pour Sydney*, p. 3 A1). L'un et l'autre sont maîtres à leur bord, un sur l'eau, l'autre dans les airs. Hergé aurait eu beaucoup de mal à faire de Haddock un homme transformé : nous l'avons fréquenté pendant trop d'années, son image lui colle à la peau. En revanche, en lui restituant un pareil, un semblable (*du même tonneau*), Hergé suggère une rédemption. Szut ne visitera pas Moulinsart : c'est qu'il y est déjà, ou encore. Il est l'autre partie d'Archibald, celle que celui-ci peut découvrir comme Hergé découvre la sienne.

Masques, chimères, mises en abyme

Quand bien même elle peut figurer un personnage en action, dans un contexte plein de repères temporels que le spectateur est susceptible de décoder, une œuvre picturale ne montre qu'un instantané, et une

19 Par définition, le « bon bord » est celui que choisit Tintin, on ne va pas disputer ce point

20 Voir « Tintin s'explique », *Lire*, 40, 1978, p. 26 et 37 Tintin a une quinzaine d'années quand il rencontre son oncle » Haddock dans l'épisode du *Crabe aux pinces d'or*, le calcul est vite fait

ressemblance. À l'opposé, le pouvoir du langage articulé permet à l'écrivain de rendre vivant, palpable, et accessible dans la durée, un individu qui nous est mieux connu dans sa complexité au fur et à mesure que l'on approche de la dernière page. La bande dessinée, du fait qu'elle développe une intrigue dans le temps, tout en nommant et en montrant à la fois, cumule les avantages des deux arts, malgré que le texte se limite pratiquement aux dialogues. Un héros de BD nous est donc rendu triplement : par son nom, par sa ressemblance, et par son individualité psychologique et sociale qui se révèle au fil de la lecture. Lorsque Hergé intègre dans *L'Oreille cassée* un certain Basil Bazaroff, ce Bazaroff a en même temps le corps et le costume, la profession et à quelques détails près le nom de Sir Basil Zanaroff. Il nous semble ainsi évident que le premier est l'image véridique et quasi complète du second : on peut sans peine imaginer sa manière de bouger. Dans *Les Cigares du pharaon*, le physique et l'activité du capitaine de boutre sont suffisants pour que l'on reconnaisse Henry de Monfreid, resté innommé. Mais voilà, justement : pour reconnaître un visage, il faut l'avoir rencontré, ou en vrai, ou par l'intermédiaire d'une image. Roberto Rastapopoulos, dont j'ai l'intime conviction qu'il a été inspiré par Elias Eliopoulos, pouvait difficilement prendre ses traits. Même si d'aventure Hergé avait vu son portrait, celui-ci avait une diffusion confidentielle et n'aurait été reconnu par personne. Il fallait donc emprunter le visage d'un *people* de l'époque, qui sera Maurice de Rothschild[21]. Dans le film *French Connection*, le trafiquant d'opium de renommée internationale prend les traits de l'acteur Fernando Rey. Il reste, comme Rastapopoulos, un coquin de la pire espèce en meilleurs termes avec le gratin français, qu'il soit parisien ou de la Riviera. Le bal costumé qu'offre le marquis de Gorgonzola sur le *Shéhérazade* ressemble fort à une caricature de celui que le marquis de Cuevas, époux Rockefeller, organisa à Biarritz en 1953 et dont on parla longtemps dans les chaumières…

L'impact de l'image est tel que l'on se prend souvent à identifier le portrait et le sujet. Puisque, dans *Vol 714 pour Sydney*, Mik Ezdanitoff a emprunté le physique de Jacques Bergier, il *devient* Jacques Bergier, et, croit-on trop facilement, c'est Jacques Bergier que Hergé a voulu mettre en avant. Mais une telle ressemblance peut fort bien constituer un masque. Et un masque peut en cacher un autre. Dans *Tintin et l'Alph-Art*, grâce à la chirurgie esthétique, Roberto Rastapopoulos, *RR*, a pris un autre visage en même temps qu'un autre pseudonyme. Mais lequel ? « Endadinne Akass », lequel distribue généreusement à ses adeptes un bijou qui le représente : un double E. *EE* comme Elie Eliopoulos, *Akass* comme « aka(s) », l'acronyme anglais pour *alias*, « *also known as* »…

Bertrand Portevin fait l'hypothèse que ce n'est pas Jacques Bergier, mais Jean Sendy que Hergé a voulu citer dans *Vol 714 pour Sendy*… pardon, *Sydney*[22]. Je ne puis qu'abonder dans son sens. Les traits du premier étaient bien connus, mais le second fort secret ; et même aujourd'hui où l'on peut trouver sur Internet la célèbre photo de Wols[23], qui pourrait prétendre le

21 Dans *Tintin en Amérique*, quatre ans avant l'apparition de Rastapopoulos dans les *Cigares du pharaon*, une figure n'est pas sans rappeler sa physionomie ; c'est le financier placé à côté de Mary Pickford lors du banquet en l'honneur de Tintin, p. 57 D1. Le *Crapouillot* de mars 1932 consacré aux « Maîtres du monde » présente, outre Zaharoff, Ford, Rockefeller ou Bata, une photo de Maurice de Rothschild sur la plage. En ce qui concerne Eliopoulos, la seule image que j'ai trouvée est la photo tardive prise par la police [illegible] lors de son arrestation aux États-Unis le 21 novembre 1941 (United States v. Eliopoulos, 45 F. Supp. 777 D.N.J. 1942)

22 Bertrand Portevin, *Le Monde inconnu d'Hergé*, Dervy, 2001, spécialement p. 46-47 et 116-117. Dans les *Entretiens* avec Numa Sadoul (*Tintin et moi*, Casterman, 1975, p. 49), Hergé disait son intérêt pour les thèses de Jean Sendy.

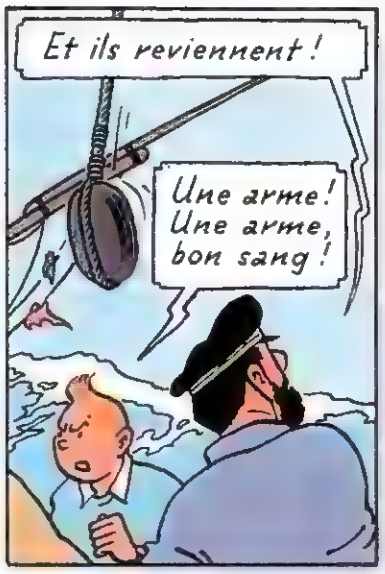
23 Laszlo Glozer, *Wols photograph*, catalogue de l'exposition à la Haus am Waldsee, Berlin, 26 août-8 octobre 1978, planche 46

reconnaître dans ce jeune homme sombre de vingt-cinq ans ? Or, « Jean Sendy » pose avec un monocle, et ce nom lui-même est un masque. Né Dmitry Abelsen[24], je crois volontiers qu'il ait pu se réclamer de Mik[ał] Sendivogius, un célèbre alchimiste qui avait lui-même la hantise de la discrétion[25]. Sendivogius a parfois été désigné sous l'appellation d'« Anonyme polonais », parfois comme l'« Heliocantharus borealis », autrement dit, le scarabée solaire, le scarabée sacré de l'empire boréal. Un reflet nordique du dieu Thot, le maître des hiéroglyphes. Thot, Odin, Sendivogius, Szut, suivez mon regard…

Où sont les bons, où sont les vilains ?

À Numa Sadoul qui suggérait que *Vol 714 pour Sydney* pourrait marquer une sorte de « prise de conscience », Hergé répondait : « C'est un bien grand mot ! Disons que l'évolution y est peut-être plus tranchée, plus visible[26]. » Mais cette évolution est plus ancienne, et pour Benoît Peeters, c'est dans *Coke en stock* que Hergé commence à se parodier lui-même[27]. C'est en tous cas une histoire où les « bons » perdent leur face unie, point n'est besoin d'attendre *Vol 714*…

Nous voyons Tintin *demander* (p. 38 A2) : « Un de vous deux a-t-il un miroir ? » D'ordinaire, il donne : des ordres, des leçons, des coups (aussi, bien sûr, son temps, son astuce et sa bonne volonté) ; ses questions sont des injonctions, et il n'a besoin de personne. Lui qui sortait de sa poche électro-aimant, vilebrequin, et même miroir ornemental (*Tintin au Congo*, p. 30, 54, 56), scie égoïne (*Tintin en Amérique*, p. 2), nécessaire pour se déguiser (*L'Île noire*, p. 5)… n'a même pas sur lui un miroir de poche, c'est le monde à l'envers. Mais il y a beaucoup mieux. La page 34 de *Coke en stock* est un chef-d'œuvre de double contrainte exprimée graphiquement.



Sur la vignette B1, Hergé nous montre un Tintin enragé : « Une arme ! Une arme, bon sang ! » Ce « Bon sang ! » ne saurait mentir… Jamais Hergé n'avait mis jusque-là, dans aucune bouche, une telle vociférération. Et dire que dans *Vol 714* (p. 42 D3), il jugera bon de modifier, entre le premier et le deuxième tirage, une interpellation de Haddock jugée trop agressive : « Allez-vous enfin me dire où vous nous menez comme ça, mille millions de sabords[28] ? »

L'arme que Tintin réclame sur ce ton inusité (lui, « … un garrçon si poli[29] !… »), il la reçoit : ce n'est rien moins qu'un Stg44, dont on admirerait avec bonne conscience la superbe ingénierie[30] si ce n'était pas un

24 Le nom que je livre ainsi est un cadeau offert au Dr Portevin, qui renvoie lui aussi à Sendivogius, et qui s'interrogeait sur l'identité de Sendy. Ce nom est rendu public dans le catalogue des copyrights de la Bibliothèque des Congrès à Washington, 1968, 3e série, vol. 22, part. 1, n° 2, sect. 1. J'ajouterai que Sendy était russe. Traducteur de l'anglais au français, il a traduit un seul roman à partir du russe : *Le Spectre d'Alexandre Wolf*, de Gaïto Gazdanov, paru en 1951 chez Laffont. Une histoire de spectre, une histoire bien intéressante.

25 Rafał T. Prinke, « The twelfth adept : Michael Sendivogius in Rudolfine Prague », dans Ralph White (dir.), *The Rosicrucian enlightment revisited*, Lindisfarne Books, 1999, p. 141-192.

26 Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 48.

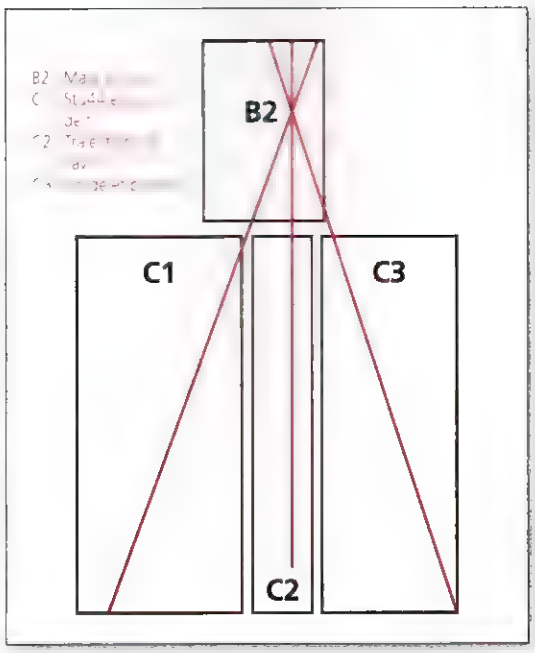
27 Texte d'introduction de *Coke en stock*, dans *Tintin : L'édition intégrale d'Hergé*, t. 9, Casterman / Rombaldi, 1986, p. 84.

28 Voici le texte définitif : « Allez-vous me dire dans quelle caverne de brigands nous sommes ici, mille millions de sabords ? . »

29 *Vol 714 pour Sydney*, p. 56.

30 Luc Guillou (dir.), « Les fusils d'assaut MKb 42, MP 43/1, MP 44 et Stg 44 », *La Gazette des Armes*, hors-série 19, 2012, p. 68-78. Tous mes remerciements vont à Monsieur Alain Fracheboud, armurier à Genève, qui a confirmé mes conclusions. L'arme que tient Tintin n'est ni un fusil-mitrailleur ni une AK47 comme on pourrait

instrument de mort. Et Tintin s'en sert (p. 34 C1) avec son efficacité habituelle (C2 et C3). Reprenons le crayon et la règle qui nous ont déjà servi, et dessinons, à partir de 34 C1, la ligne de tir. Elle aboutit droit sur l'arme qu'une main tremblante tend en 34 B2... Tintin tire donc sur l'arme avec laquelle il va abattre l'avion. Il évite le visage et la main du propriétaire du sambouk, mais il vise pile sur l'évent de gaz qui permet le réarmement automatique du fusil, en d'autres termes, sur le mécanisme qui rend possible sa réussite. Lorsqu'on prolonge, à l'envers, le canon de ce fusil dessiné en B2, on complète un triangle isocèle dont le côté droit correspond à la corde où se balance la grosse poulie[31] qui va assommer Haddock (C3). Celle-ci a été libérée par le tir de l'avion (A2), lequel s'envole à la verticale après avoir été touché par Tintin (C2). Cette verticale correspond à la hauteur du triangle que nous venons de tracer et traverse deux phylactères: « Touché ! », « Tenez ! ». Ce triangle est tout simplement magnifique. En effaçant la dimension temporelle introduite par le sens de lecture, il permet de rendre compte d'un entrelacs de causalités bien loin du récit simple qui énoncerait que Szut a attaqué le sambouk, que Tintin s'est défendu, qu'il a abattu l'avion, et que Haddock assommé n'est qu'une victime collatérale.



Tracé régulateur de *Coke en stock*, p. 34

MRKRPXZKRMTFRZ[32]

Lorsqu'il n'est pas assorti de sous-titres, un film muet exige un très grand effort du spectateur. Le lecteur de BD est triplement avantagé. Les phylactères restituent la voix des personnages (souvenons-nous du jeune garçon qui écrit à Hergé: « Je n'aime pas le Capitaine Haddock au cinéma. Il n'a pas la même voix que dans les albums[33] ! »); les didascalies nous laissent entendre la voix *off* du récitant; et les onomatopées, les bruits. Dans les premiers albums des *Aventures de Tintin et Milou*, les rôles sont parfaitement répartis. Les phylactères renferment uniquement du discours, à la limite de grands points d'interrogation et d'exclamation isolés, qui sont tout de même des signes typographiques... Le volume sonore de l'énoncé est indiqué par les majuscules et/ou le gras. Les bruits, hors bulle, figurent directement dans l'image, mais ils restent tributaires de la langue et sont extrêmement codifiés. C'est pourquoi, dans la plupart des traductions, ils sont traduits. En français, les « PAN ! », très nombreux, sont réservés aux coups de feu ou à l'éclatement de pneus; les « TOC TOC » se placent devant une porte, « BOUM ! » est lié aux chutes ou à une explosion. On ne peut confondre un claquement (« CLAC ! ») et un craquement (« CRAC !),

le croire de prime abord, mais le premier fusil d'assaut de l'histoire, mis au point par l'ingénieur allemand Hugo Schmeisser, et dont les Alliés ont découvert des caisses entières qui ont largement approvisionné polices et armées des pays de l'Est, puis combattants nationalistes du Maghreb ou du Proche-Orient. Celui qui a, disons, « inspiré » Kalachnikov: parlerons-nous de copie, de parodie, de plagiat, de piratage ou de contrefaçon ?

31 On admire en passant cette allusion à celle qui a assommé François de Hadoque dans *Le Secret de la Licorne*, p. 20

32 *Tintin au Tibet*, p. 26

33 Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 53

pas plus qu'une sonnerie aigre (« DRRRING ! », propre au téléphone, au réveil-matin où à la sonnette de porte, ne peut indiquer la présence d'une cloche ou d'un gong, lesquels font « DONG ! ». Avec le temps, et bien qu'il soit loin d'ignorer les problèmes d'édition que cela peut poser, en particulier lors des traductions, Hergé devient beaucoup plus fantaisiste. Les sons se diversifient, se multiplient, et migrent parfois à l'intérieur d'un phylactère ; conversement – *Le Crabe aux pinces d'or* (p. 38, 55, 56), *L'Étoile mystérieuse* (p. 16 C), *Le Trésor de Rackham le Rouge* (p. 16 C1) – le discours peut migrer au dehors. De ce point de vue, *Coke en stock* est un festival de transgressions. La sirène d'alarme de l'avion fait « TIIIIIT » et non « TOOOOT » à l'intérieur d'un phylactère (p. 17 B4, C1), les « ? » et « ! » prennent de la couleur (p. 4 D4, p. 7 C3, p. 17 B4 et j'en passe), les interjections de l'équipage qui prend la fuite sont presque illisibles dans le bleu nuit du fond (p. 43 A6, B1), l'usuel « PLOUF » en cas de plongeon est remplacé par un « FLOUTCH » innovateur, le téléphone fait « TRRING » (p. 7) et Haddock bredouille de colère : « PCHKRAPRVT !... TRRKHRAAH !!... » (p. 56). En bref, la parole devient plus expressive, et l'entourage plus informatif.

Ce qui nous importe, toutefois, c'est que dans tous les cas, on doit recourir aux lettres, alphabet (BOUM, CRAC, PAH PAH) ou (hiéro)glyphes (✱✓★♪♫), pour sonoriser l'image. Même lorsqu'il arrive que quelqu'un s'exprime dans une autre langue (chinois dans *Le Lotus bleu*, castillan dans *Le Temple du Soleil*, hindi dans *Tintin au Tibet*), le lecteur *entend* alors, quand bien même il ne comprend pas.

C'est l'écriture qui restitue le son, et c'est pourquoi, si les sourds n'entendent pas, les analphabètes non plus. C'est pourquoi, face à la couverture de *Coke en stock* pas plus que devant la vignette 38 C3, nous n'entendons les naufragés[34]. Et pourtant, ils appellent ! À l'exception de Milou, qui ne fait que haleter, ils ont tous trois à bouche ouverte dans un cri. Mais les images nues sont muettes, la bande-son est vide, comme la bouteille du capitaine Haddock dans *Tintin au Tibet*. « MRKRPXZKRMT FRZ ! »

À la réflexion, à une exclamation aussi sonore je préfère deux citations pour terminer.

« Et vous vous laissez dire des choses pareilles, capitaine ? .. »

Rudolf Steiner : « Le botaniste qui cherche à découvrir, dans une plante, la loi de son développement, en a-t-il le droit ? Peut-on lui objecter : La loi que tu découvres, la plante l'ignore ? – Cette objection vaut le reproche que l'on nous adresse de prêter à l'œuvre un sens que l'auteur n'a pas mis[35]. »

Baudouin van den Branden de Reeth : « Trois de mes aînés me fascinaient assez quand je n'avais pas vingt ans et eux trente. Il y avait Hergé [...]. Il y avait [...]. Et il y avait un demi-dieu blond que je voyais assis à la droite de Zeus dans le tram 16. Zeus étant le poète Robert Vivier, et le demi-dieu blond Haroun Tazieff[36]. »

Je n'ai malheureusement pas réussi à trouver un portrait de Haroun Tazieff jeune, lorsqu'il avait encore des cheveux. J'aime croire qu'il ressemblait à Szut. À moins que ce soit Szut qui lui ressemble ?

Christiane Gillièron Paléologue

34 Ce n'est pas une [illegible] *Shéhérazade*, tout aussi [illegible] nous percevons musique et paroles (p. 36 A3).

35 Rudolf Steiner, « La révélation occulte de Goethe », étude accompagnant Goethe, *Le Serpent vert*, Mermod, 1970, p. 120-121.

36 « Baudouin van den Branden raconte », dans Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 68.

Eurêka !

Cette rubrique, comme la revue dans son ensemble, est la vôtre ! N'hésitez pas à nous confier vos découvertes, anecdotes, souvenirs sur l'œuvre d'Hergé. Une fois assemblées, toutes ces pièces enrichissent encore notre compréhension de l'œuvre d'Hergé ou éclairent son extraordinaire pouvoir de fascination. Et si l'envie vous prend de proposer un article plus long, une seule adresse : contact@association-alpart.ch.

Quand un Suisse corrige l'orthographe d'Hergé

« Pour quelles fautes avez-vous le plus d'indulgence ? – Pour les fautes d'hortaugraffe », répondait plaisamment Hergé au « questionnaire de Proust »[1]. Contrairement à une idée bien établie, l'orthographe d'Hergé, ou celle de son lettreur, n'était pas toujours irréprochable. Naguère, les Amis de Hergé ont même dénombré quelque 38 erreurs dans une ancienne édition de *L'Étoile mystérieuse*[2]. Ce que l'on ne sait pas, c'est que l'une d'entre elles a été corrigée grâce à un Suisse. Monsieur Francis Luisier, ancien journaliste à la TSR et à la RSR, nous écrit : « Un jour (il y a très longtemps, j'étais malade et fiévreux, ce qui est rare), j'ai pris un vieil album de Tintin dans un rayon à ma portée. Et je suis tombé sur *L'Étoile mystérieuse*. Comme on ne se refait pas (on a ses manies), j'y ai trouvé une faute de français. » Il n'est sans doute pas le premier à avoir remarqué l'horrible coquille de la p. 29, case D2 : « Alors, tu est venu te ravitailler ?... » En revanche, preuve à l'appui, il est le premier à en avoir informé l'éditeur, en 1989, soit… 47 ans après la publication de l'album ! Depuis, le capitaine Chester a révisé ses conjugaisons.

casterman éditeurs

Monsieur Francis LUISIER
Journaliste
Avenue du Tirage
CH - 1009 PULLY / SUISSE

VR
NR

Edition : EF.kr — 13 juillet 1989

Cher Monsieur,

Eh bien non, "elle" n'avait jamais été remarquée ou à tout le moins signalée !

Et bien sûr, si nous avions été avisés auparavant, elle n'existerait plus dans le dernier tirage (où elle est toujours bien présente)

Et pourtant ce n'est pas une question vicieuse d'accord de participe ou autre chausse-trappe

Merci pour votre collaboration amicale et votre clairvoyance

Avec nos sentiments les meilleurs,

Etienne Pollet
Secrétaire général

La réponse d'Étienne Pollet, alors secréta.re général de Casterman

De l'ambassade de Bordurie…

Les documents sont connus et ont déjà été produits : pour *L'Affaire Tournesol*, Hergé a imaginé l'ambassade de Bordurie, que l'intrigue situe à Rolle, à partir de deux photographies qu'il avait découpées dans *L'Écho illustré* plusieurs années plus tôt[3]. L'une

1 Première rédaction, publiée dans *Hergé. Correspondance*, Duculot, 1989, p. 175. La réponse définitive – « le péché de la chair » (p. 180) – diffère considérablement.

2 Suzanne Magain, « *L'Étoile* a livré son mystère », *Les Amis de Hergé*, 34, avril 2002, p. 42.

3 *L'Écho illustré*, 16 février 1946, p. 8 et 26 mai 1951, p. 8. L'une d'entre elles est reproduite dans Michael Farr, *Tintin, le rêve et la réalité*, Editions Moulinsart, 2001, p. 147 ; on trouvera la seconde dans Jean Rime, *Les Aventures de Tintin, reporter de « L'Écho illustré »*,

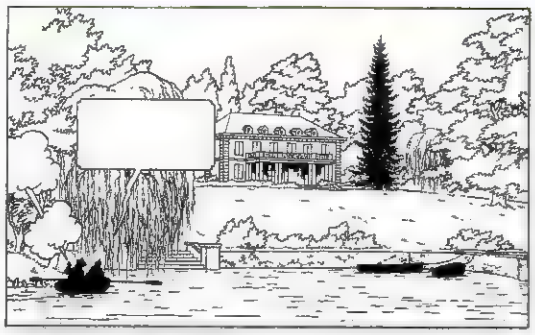
montre l'École hôtelière de Genève, l'autre la v[illegible]a Le Reposoir à Pregny, la résidence où il avait été, en 1947, rendre visite au roi des Belges en exil. Le bâtiment est donc fictif – et pour cause : la Bordurie l'est tout autant –, mais le dessinateur ne voulait pas être pris en défaut de réalisme et a donc combiné des éléments existants pour concevoir une bâtisse cossue donnant directement sur le lac Léman. Ce détail lui tient à cœur, puisque Tintin et Haddock doivent arriver par voie lacustre, réminiscence des virées nocturnes sur le Léman avec son « capitaine » Charly Fornara.

Oui, mais voilà : aucun des deux bâtiments photographiés dans *L'Écho* ne se trouve à proximité immédiate du lac. Aussi le dessinateur demande-t-il à l'ami Charly de lui fournir « quelques vues de propriétés au bord du lac[4] ». À ce jour, ces photographies qui sommeillent probablement dans les archives des Studios Hergé n'ont, quant à elles, pas été divulguées. Mais notre correspondant Alberto Mastelli en est certain : l'ambassade de Bordurie est inspirée du siège de l'institution Pré-de-Vert, à la sortie de Rolle en direction de Nyon. L'hypothèse est tentante : la bâtisse se trouve dans la localité même où Hergé situe la scène, elle est entourée par une pelouse comme dans l'album et, même si elle ne se trouve pas juste au bord du lac, elle en est très proche.

Cette histoire a deux morales. La première, c'est qu'Hergé a réuni dans cet épisode tous les ingrédients de sa méthode de travail : documentation imprimée, recours à des indics sur place et souvenirs personnels, le tout passé au filtre de la création et transfiguré au service de la fiction. La seconde leçon, c'est qu'il a parfaitement réussi son coup, puisque des lecteurs suisses reconnaissent, ici ou ailleurs, un peu partout sur les bords du lac, les modèles supposés de l'ambassade de Bordurie. Qu'elles soient avérées ou non, ces « sources » hypothétiques montrent à tout le moins combien le dessinateur a su saisir l'esprit du lieu.

au pays des Helvètes, 2003, p. 95

4 Lettre du 24 mars 1955, citée dans Ph[illegible]ppe Godd[illegible] *Hergé. Lignes de vie*, Éditions Moulinsart, 2007, p. 552



Le dessin original de l'ambassade (Source : Dominique Radrizzani, *Lémancolia*, Musée Jenisch Vevey, 2013, p. 174).

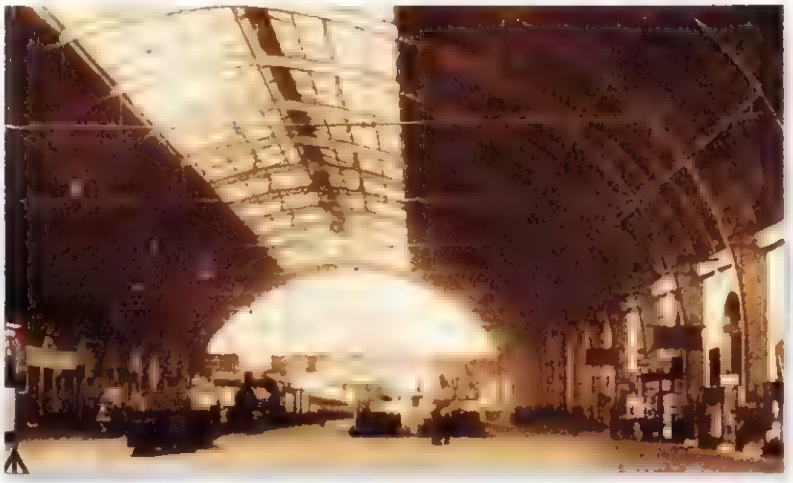
… à la gare de « Cornavin »

L'Affaire Tournesol renferme une autre énigme, irrésolue à ce jour : l'intérieur de la gare de Cornavin, tel qu'Hergé le représente à la page 19 de l'album, ne ressemble en rien au bâtiment réel, dépourvu de verrière. Nos lecteurs savent que deux anciens collaborateurs des Studios, Roger Leloup et Jo-El Azara, revendiquent la paternité du dessin réalisé sous la direction d'Hergé[5]. Mais d'après quel modèle ? Dans sa biographie *Hergé. Lignes de vie*, Philippe Goddin révèle que le dessinateur avait demandé au rédacteur en chef de *L'Écho illustré*, Jean Dupont, une photographie de la gare de Genève avant de l'en déchar-

5 *Hergé au pays des Helvètes*, 3, 2011, p. 39

ger[6]. La légende veut que, par erreur ou par licence artistique, il ait fait reproduire celle de Lausanne. Cette hypothèse n'est guère convaincante: la gare de Lausanne a bien une verrière, mais celle-ci ne ressemble pas à celle de l'album.

Selon Benoît Verley, spécialiste des trains dans les *Aventures de Tintin*, le fin mot de l'histoire se trouve peut-être un peu plus à l'ouest et beaucoup plus au nord. Et si, pressé par le temps, Hergé avait simplement représenté une gare bruxelloise qu'il connaissait bien? Il se trouve que l'ancienne gare du Nord, celle-là même qui accueillait Tintin à son retour du pays des Soviets, faisait alors l'objet d'une singulière actualité. Inaugurée en 1846, remplacée par la gare actuelle en 1952 et définitivement désaffectée deux ans plus tard, elle a en effet été démolie en 1955, soit au moment où Hergé dessinait *L'Affaire Tournesol*. Et elle avait une verrière qui n'est pas sans parenté avec celle de « Cornavin »[7]...



Photographie extraite du *Bulletin officiel de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles* du 3 août 1935. Même si l'ampleur de la verrière n'est pas reproduite dans le dessin d'Hergé, on peut y retrouver quelques points communs, arrondi des arcades, forme de la partie vitrée centrale.

6 Philippe Goddin, *Lignes de vie*, *op. cit.*, p. 547 et 550

7 Benoît Verley signale aussi la verrière ressemblante de la gare de Tournai, inaugurée en 1879, qui n'a pas été reconstruite après les destructions subies lors de la Seconde Guerre mondiale

Coïncidences

Le courrier de l'association Alpart réserve parfois de belles surprises. Ainsi a-t-il fallu qu'un tintinophile viennois, M. Kurt Freimüller, nous signale l'existence, à Tolochenaz, non loin donc de l'ambassade de Bordurie, d'un « chemin du tournesol ». Il a immédiatement fait le lien avec qui l'on sait. Après le rapprochement, esquissé par un lecteur suisse dès la fin des années 1950, entre le village vaudois de Saint-Triphon et notre sacré Tryphon[8], les hasards s'accumulent sur la côte lémanique... Qui plus est, M. Freimüller a fait cette découverte lors d'un voyage sur les traces de *L'Affaire Tournesol* durant lequel il a notamment retrouvé, par le plus grand des hasards, un modèle de la Citroën « 15 » des espions bordures immatriculé VD 159 03, alors que le téléphone de Topolino, dans l'album, est le 951 03. Encore plus étonnant: l'autre Citroën utilisée par les Bordures, à Moulinsart (p. 13 A3), est immatriculée 8264... soit exactement les chiffres qui manquent dans celle qu'il a croisée dans la réalité! Ses explorations géographiques et numérologiques ont fait l'objet d'un article dans *Tim. Das Magazin*, n° 21-22, 2007.

La rédaction

8 Rapprochement semble-t-il par Hergé. Voir Albert Algoud, *Le Tournesol illustré*, Casterman, 1994, p. 13

Les aventures d'Alpart

Le moins qu'on puisse dire, c'est que l'année 2013-2014 d'Alpart est à nouveau à classer dans les excellents millésimes, tant notre activité fut dense. De festival en festival ! De Tramlabulle (Tramelan) à Strasbulles (Strasbourg), nous avons bourlingué tels Tintin et consorts pour le bonheur de tout un chacun. De musée en musée ! Musée Gutenberg de Fribourg, Musée d'histoire naturelle de Genève, Cartoonmuseum Basel (Bâle pour les Welches que nous sommes) et enfin, cerise sur le gâteau, Musée Hergé à Louvain-la-Neuve, voilà de mythiques lieux où l'association Alpart a laissé quelques traces, l'espace d'une conférence, d'une assemblée ou d'une visite tout simplement. Sans oublier les rendez-vous traditionnels : Nivelles, Senlis, où Alpart était représenté et où notre réd en chef a notamment dédicacé ses *Aventures suisses de Tintin*.

Septembre 2013

Festival Tramlabulle – Tramelan

Du 27 au 29 septembre, l'association Alpart était invitée à Tramlabulle, le festival BD de Tramelan (BE). À cette occasion, le public a pu découvrir l'exposition « Tintinophiles, quel âge a votre héros ? » présentée au Club 44 de La Chaux-de-Fonds en début d'année sous la houlette de Jean-Michel Paccaud. En marge de l'exposition, Jean Rime a donné une conférence sur le thème « Vivre Tintin en Suisse : de *L'Écho illustré* à *L'Afére Tournesol* en patois gruérien » le samedi 28 septembre et le dimanche 29. Sur le stand d'Alpart, les membres actuels ou futurs pouvaient découvrir le nouveau numéro fraîchement imprimé de la revue *Hergé au pays des Helvètes*, avec le portrait de Bianca Castafiore en couverture.

Solidarité féminine : Florence Paccaud et Viviane Erpp à Tramlabulle avec la Castafiore !

Décembre 2013

Assemblée générale à Fribourg

Cette année, c'est à Fribourg, dans les murs du célèbre Musée Gutenberg, que s'est tenue l'assemblée générale d'Alpart, en matinée, une fois n'est pas coutume ! C'est donc avec un café-croissant que les membres ont été accueillis vers 9 h 30 du matin, en ce 1er décembre. À l'occasion de cette assemblée, tenue sous les combles de cette vénérable maison, la nomination au titre de membre d'honneur de Monsieur Kees Langerak, hollandais et membre actif de l'association Hergé Genootschap, fut ovationnée par l'auditoire. S'ensuivit une causerie de Jean Rime, autour de « La Saint-Nicolas dans l'œuvre d'Hergé », présentant des dessins publicitaires ou des couvertures du *Petit Vingtième* de circonstance en ce début décembre. Est-il besoin de préciser que le saint préféré des enfants est aussi le patron de Fribourg ? Nous sommes ensuite descendus de quelques étages pour assister à une visite guidée du musée de l'imprimerie qui fut fort appréciée du public, d'autant plus qu'une surprise nous attendait dans les sous-sols : la visite des ateliers où chacun reçut un souvenir personnalisé et imprimé au plomb. Auparavant, tous les membres s'étaient vu remettre un délicieux biscôme – proximité de la Saint-Nicolas oblige – avec une illustration signée Mibé, un cadeau surprise du président. Pour clôturer cette matinée bien remplie, chacun s'en fut dans une cave de la rue des Épouses – clin d'œil au cadeau offert aux nouveaux mariés Eric Dafflon, le trésorier d'Alpart, et sa charmante épouse

Sonia. Fraternité autour de la typique fondue moitié-moitié et des incontournables meringues à la crème de la Gruyère, plus quelques surprises locales... Fin d'une journée qualifiée de magique par les participants.

Janvier 2014

Conférence au Muséum d'histoire naturelle de Genève

Le 10 janvier 2014, Tintin fêtait les 85 ans de sa création. C'est à cette date hautement symbolique que l'association Alpart a démarré sa saison culturelle. Cette année, cette première rencontre a été placée sous le signe chanteur des « oiseaux d'Hergé », sur proposition de notre membre Daniel Thurre. Elle a eu lieu au Muséum d'histoire naturelle de Genève qui consacrait une grande exposition aux oiseaux. Sous la forme d'un dialogue entre ornithologie et tintinologie, Jean Rime (Alpart) et Laurent Vallotton (Muséum) ont conduit la soixantaine de personnes présentes sur la piste de ces « bêtes à plumes » et de leurs significations dans les albums d'Hergé.

Janvier 2014

Nuit des musées au Cartoonmuseum Basel

Le 17 janvier, l'association Alpart a participé pour la première fois, à Bâle, à la Nuit des musées du Cartoonmuseum Basel, qui présentait l'exposition « Der Fall Herr G. & Co. » consacrée aux « aventures de la ligne claire ». À la nuit tombée, Jean Rime a expliqué comment Hergé représentait l'obscurité au moyen de la ligne claire, son style si caractéristique qui n'admet en principe ni les variations de couleurs ni les ombres... L'occasion de redécouvrir de nombreuses scènes emblématiques des *Aventures de Tintin* où Hergé excelle dans son art du clair-obscur. La conférence a été suivie dans une ambiance des plus chaleureuses par une septantaine de participants qui ont pu profiter jusqu'à minuit de cette magnifique exposition adaptée de la rétrospective « Les Aventures de la ligne claire » montée en 2012 à BD-FIL sous la houlette d'Ariel Herbez et Jean-Marie Derscheid, avec notamment des originaux d'Hergé.

Mars 2014

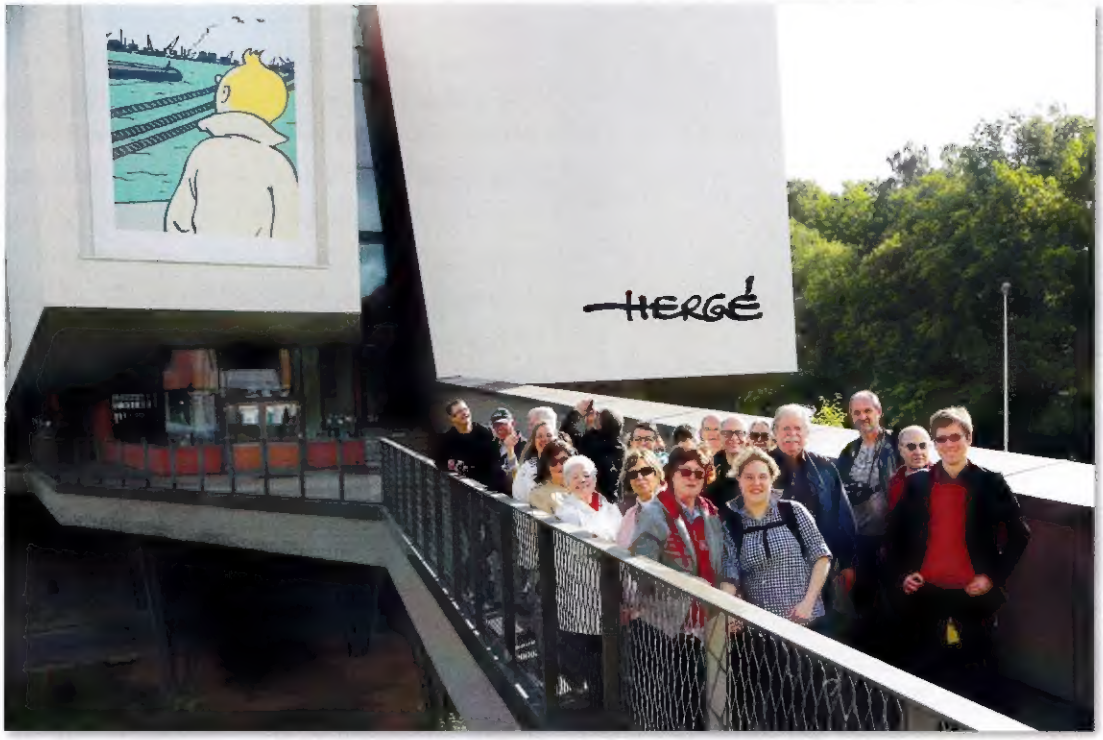
Assemblée des Amis de Hergé à Nivelles

Tradition oblige, deux membres du comité d'Alpart, en l'occurrence Jean Rime et Jean-Michel Paccaud, étaient cette année du voyage. Ce fut l'occasion de nouer de nouveaux et fructueux contacts avec nos membres qui font aussi partie des ADH sans oublier quelques dédicaces des *Aventures suisses de Tintin*, par Jean Rime, l'auteur, pour le bonheur des collectionneurs.

Mai 2014

Sur les traces d'Hergé et Tintin au plat pays

L'association Alpart a organisé pour ses membres un voyage culturel et tintinophile en Belgique, du 22 au 25 mai 2014, à l'occasion du cinquième anniversaire du Musée Hergé de Louvain-la-Neuve. Si la découverte de Saint-Avold (F) sur le trajet de l'aller ou du Centre Pompidou de Metz sur le retour étaient au programme, de même que la ville de Bruges, c'est bien la journée du samedi 24 mai qui a été le moment fort de ce séjour. Invitée par le Musée Hergé à un petit déjeuner convivial, l'association a été accueillie par Nick Rodwell, administrateur délégué des Studios Hergé / Moulinsart SA. Elle a ensuite participé à une rencontre des associations tintinophiles de toute l'Europe, au cours de laquelle le président et le vice-président ont présenté nos activités à un public spécialisé. Arrivée avec une délégation de vingt-trois « amis suisses de Tintin », auxquels s'ajoutent plusieurs membres venus par leurs propres moyens, notre


HERGÉ

Association Alpari
Les amis suisses de Tintin!

association a même eu l'occasion de déployer son roll-up rouge et noir dans l'atrium du Musée. Afin de sceller ses liens d'amitié avec le Musée, l'association a remis à Magali Soubras, contact des associations aux Studios Hergé, une édition dédicacée de *L'Afére Tournesol* avec l'oblitération spéciale du 22 mai 2007. Marché aux puces spécial Tintin, repas gastronomique au restaurant « Le Petit Vingtième » et visite guidée enthousiasmante de ce magnifique Musée ont ponctué la suite de la journée. Les membres présents ont noué de chaleureux contacts avec nos confrères et consœurs des autres associations, notamment Les Amis de Hergé, Les tintinophiles c'est nous, Tonnerre de l'Est, le Cercle Archibald, Les Pélicans noirs de Bordeaux et Les 7 Soleils de Saint-Nazaire. Des tintinophiles espagnols avaient même fait le déplacement, donnant à la rencontre un caractère vraiment international. Cette journée tintinophile s'est terminée par la surprise du président, un menu *Tintin en Amérique* au Comics Café de Bruxelles.

Juin 2014

Festival européen de la bande dessinée à Strasbourg

Du 6 au 8 juin 2014, l'association Alpart a eu le plaisir d'être partenaire programme de Strasbulles, festival européen de la bande dessinée de Strasbourg avec un stand dans le « pavillon suisse », pays invité d'honneur de cette septième édition. Dans ce cadre, l'association a présenté un diptyque de conférences de Jean Rime sur les liens entre Hergé et la Suisse.

Juillet – Août 2014

Marché folklorique de Bulle

Grâce à la complicité de notre membre Daniel Gumy, Jean Rime, Jean-Michel Paccaud et Eric Dafflon ont eu l'occasion de faire découvrir Alpart lors des marchés folkloriques de Bulle le dernier jeudi de juillet et le premier d'août 2014, prémices d'une future collaboration avec le galeriste bullois.

Francis Antoine Niquille

En route pour de nouvelles aventures !

Novembre 2014

Festival bédéMANIA à Corminboeuf

Après BD-FIL en 2012 et Tramlabulle en 2013, notre association est à nouveau invitée à un festival de BD en Romandie. À Corminboeuf, les 7, 8 et 9 novembre, nous serons donc présents au 12e Comics Festival international de la bande dessinée, rendez-vous biennal incontournable des amateurs. Gageons que l'œuvre d'Hergé, riche en objets volants, sera parfaitement dans le tir pour être en symbiose avec le thème du festival : *objets volants identifiés* (OVI). Stand, dédicaces et conférences seront au menu de la manifestation. Qu'on se le dise !

Décembre 2014

Assemblée générale à Yverdon-les-Bains

Le dimanche 14 décembre 2014, c'est la cité du Nord vaudois qui accueillera l'assemblée générale d'Alpart. Une belle place sera faite cette année aux liens qui unissent l'œuvre d'Hergé à celle de Jules Verne. Une visite de la Maison d'Ailleurs qui abrite une exposition sur l'œuvre de l'écrivain emblématique du XIXe siècle sera un des moments forts de cette journée avec cette année la découverte ou la redécouverte du fameux papet vaudois lors de notre repas annuel.

Janvier – avril 2015

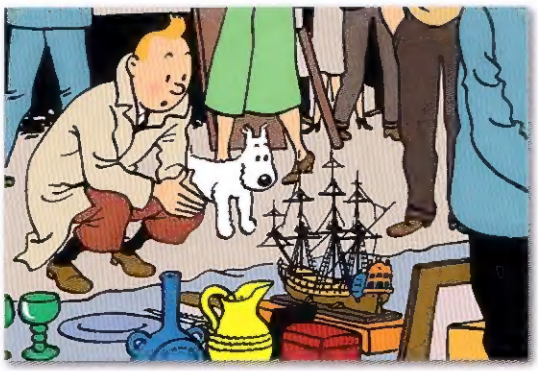
Tintin de retour à Bulle

Du 10 janvier au 5 avril, l'association Alpart présentera une rétrospective « Tintin » sous la forme d'une exposition temporaire dans la galerie d'art de l'atelier d'encadrement et reliure de Daniel Gumy à la rue du Marché 18 à Bulle.
(http://www.gumy-encadrements.ch)

Avril 2015

Alpart à la 20e Brocante de Pâques à Payerne

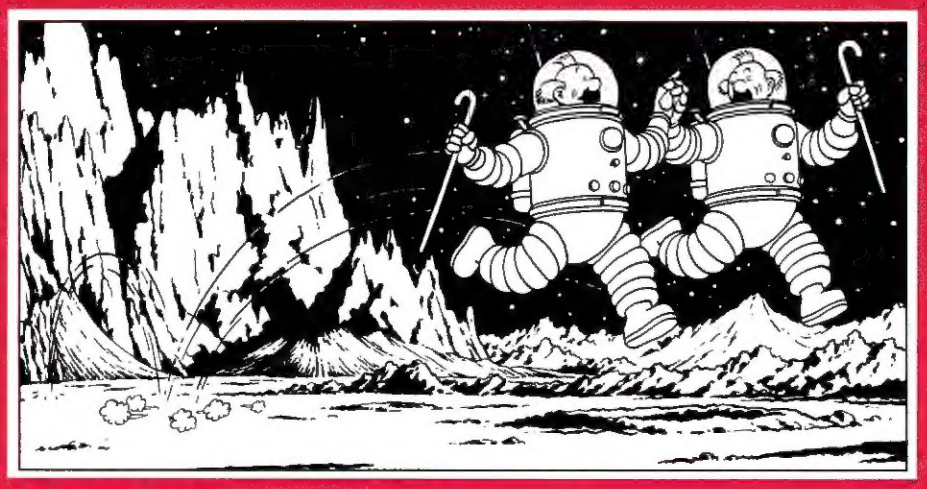
En janvier 2013, Alpart était l'hôte d'honneur de la Brocante de la Gruyère. Rebelote en 2015 à l'occasion du 10e anniversaire de notre association. La Brocante de Payerne, dans le cadre de son 20e anniversaire, nous offre un espace du 3 au 5 avril. Les amis suisses de Tintin débarqueront pour le plaisir des chineurs et autres passionnés d'objets *vintage*. Conférences et exposition originale au menu de cette rencontre pascale.



Automne-hiver 2015

10e anniversaire de l'association Alpart

Si plusieurs activités sont encore en gestation pour l'année 2015, des pistes intéressantes se dessinent déjà pour fêter de façon originale le 10e anniversaire de la création de l'association Alpart, fondée le 14 novembre 2005 : bref, de quoi faire rêver les membres fondateurs, le comité et tous les « Alpartiens » d'ici et d'ailleurs.



www.association-alpart.ch

ISSN 1662-2375